
DUREAU(T.): Vade-mecum du directeur-chef de musique.
8°V
419
Supp



Vade-Mecum

du

Directeur-Chef de Musique



VADE-MECUM

DU

DIRECTEUR-CHEF DE MUSIQUE

VADE-MECUM

DU

Directeur-Chef de Musique

(*HARMONIES & FANFARES*)

PAR

TH. DUREAU

Ex-Chef de musique d'artillerie
Chevalier de la Légion d'honneur, Officier de l'Instruction publique
Membre du Comité d'admission aux grades
de Chefs et Sous-Chefs de musique de l'armée au Conservatoire.

Prix net : **4** *francs*



ALPHONSE LEDUC

ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND & Cie
Éditeurs de Musique
PARIS — 3, Rue de Grammont, 3 — PARIS

NOTICE

Nous nous sommes efforcés de réunir dans cet ouvrage les renseignements techniques et pratiques qui peuvent le plus intéresser MM. les Chefs et Professeurs de musique, ainsi que tous ceux qui s'occupent de l'art musical. Pour arriver à les présenter sous une forme précise et sûre, nous avons fait appel à la collaboration de spécialistes.

C'est M. Th. Dureau, ancien chef de musique d'artillerie, examinateur au Conservatoire, Directeur honoraire du Conservatoire de Saint-Étienne, si connu par ses nombreux travaux, qui a rédigé la partie technique, c'est-à-dire le noyau principal de l'ouvrage.

D'autres collaborateurs, très au courant de la vie orphéonique en France, ont bien voulu nous aider de leurs conseils et de leurs connaissances ; nous les remercions de l'appui qu'ils nous ont si utilement prêté pour la rédaction de ce « *Vade-Mecum* » qui, nous le souhaitons — car c'est notre seul et unique but — sera le fidèle compagnon de tous les amis de la Musique.

LES ÉDITEURS



TABLE DES MATIÈRES

VADE-MECUM

DU

Directeur-Chef de musique

Considérations générales

Précis historique

HARMONIES. — La création des Sociétés de musique d' « *Harmonie* » telles qu'elles existent à l'époque actuelle, ne remonte guère au delà du second tiers du siècle dernier.

Sous la Révolution de 1789, d'après Fétis, un corps de musique ainsi composé : 1 *petite flûte*, 2 *hautbois*, 4 *clarinettes*, 2 *cors*, 2 *bassons*, *une* paire de *timbales*, une *grosse caisse* et une *caisse roulante*, suffisait pour constituer une musique conforme à sa destination.

Un peu plus tard, on vit apparaître de nouveaux groupements plus riches en instrumentation, par l'introduction des *trompettes*, des *trombones*, du *serpent* (1), d'un *tambour*, des *cymbales*, du *tam-tam*, etc.

Les compositeurs d'alors s'en servirent pour accompagner leurs œuvres, spécialement écrites en vue de la célébration des fêtes nationales, et l'exécution des chants patriotiques.

Parmi ces compositeurs, il convient de citer Gossec, Méhul, Catel, Chérubini, et tant d'autres, dont les noms sont restés célèbres dans les fastes de la période révolutionnaire.

---

(1) Instrument ancien, en bois recouvert de cuir, percé de neuf trous, remplacé depuis par l'*Ophicléide*, en cuivre et à clés.

FANFARES. — Le mot *fanfare*, tiré de l'arabe, exprime l'idée de l'imitation des sons par un objet quelconque.

Dans son acception propre, il s'applique à la réunion des *trompettes* qui, au XVIIIe siècle, exécutaient les sonneries d'ordonnance pour les marches et les signaux en usage dans les troupes de cavalerie.

Leur extension, par l'adjonction des instruments *chromatiques*, fut le point de départ de leur transformation en corps de musique, qui s'en est suivie.

L'organisation actuelle des « fanfares », augmentées des « saxophones » et sarrusophones, en assure le complet développement.

Constituées en sociétés civiles, elles sont désormais capables de prendre part, à côté des « harmonies », aux manifestations de l'*Institution orphéonique* et contribuent, pour une large part, à la diffusion de l'art musical populaire.

Coup d'œil sur la Composition Instrumentale des Orchestres d'Harmonie.

La question de l'instrumentation des sociétés d'« harmonie » était des plus complexes. Jusqu'à ce jour, et malgré les perfectionnements de la facture moderne, aucune solution logique n'était intervenue pour en régler les détails.

Ce n'est qu'au Congrès de la Musique, à l'Exposition universelle de 1900, qu'elle a été résolue par une Commission composée d'artistes éminents, qui ont établi le modèle d'une partition complète, en se basant sur de nombreux documents recueillis en France et à l'étranger.

Ceci posé, il convient d'étudier la classification suivante et d'en déduire les conséquences relatives aux qualités respectives des agents sonores qu'elle renferme, savoir :

1° Instruments à souffle et à anches doubles (flûtes, haut-bois, bassons) ;
2° Instruments en bois, à anche simple (clarinettes) ;
3° Instruments en cuivre, à anche simple (saxophones) ;
4° Instruments en cuivre, à embouchure et à *sons clairs*;
5° Instruments en cuivre, à embouchure et à *sons doux*;
6° Instruments à percussion.

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS DE L'HARMONIE :

I
- Petite flûte, *ré b* ;
- Grandes flûtes en *ut* ;
- Hautbois en *ut* ;
- Cor anglais en *fa* (1) ;
- Bassons en *ut* ;
- Sarrusophone-contrebasse *mi b* (1) ;

II
- Petites clarinettes *mi b* ;
- Grandes clarinettes *si b* ;
- Clarinette-alto *mi b* ;
- Clarinette-basse *si b* ;

III
- Saxophone-soprano *si b* ;
- Saxophones-altos *mi b* ;
- Saxophones-ténors *si b* ;
- Saxophones-barytons ;
- Saxophone-basse ;

IV
- Trompettes, *mi b* ou *fa* ;
- Trompettes, *ut* ou *si b* ;
- Cornets à pistons, *si b* ;
- Cors à pistons, *mi b* ou *fa* ;
- Trombone-alto, *mi b* (1) ;
- Trombones-ténors en *ut* ;
- Trombone-basse en *fa* (1) ;

(1) Facultatif.

V
- Petit bugle (soprano), *mi b* ;
- Bugles (contraltos), *si b* ;
- Altos (saxhorns), *mi b* ;
- Barytons (saxhorns), *si b* ;
- Basses (saxhorns), *si b* ;
- Contrebasse, *mi b* ;
- Contrebasse, *si b* ;
- Contrebasse à cordes (1) ;

VI
- Timbales (une paire) ;
- Caisse claire ou roulante ;
- Grosse caisse ;
- Cymbales (une paire) ;
- Triangle et accessoires.

OBSERVATIONS

SUR L'EMPLOI DES INSTRUMENTS FACULTATIFS

L'emploi des instruments dits *facultatifs* (voir pages 3 et 4) est subordonné au nombre d'exécutants capables d'en tirer le meilleur parti possible, et, plus encore, aux sacrifices que doivent s'imposer les sociétés pour en faire l'acquisition.

Il en est d'autres, comme les *clarinettes-alto* et *basse*, *saxophone-basse*, les *contrebasses à cordes*, les *accessoires*, etc... qui sont soumis à des conditions non moins onéreuses. On les a maintenus néanmoins dans la nomenclature générale, car, en effet, nul n'ignore qu'un *orchestre d'harmonie* composé de tels éléments peut produire des merveilles de variété de timbres et de puissance sonore.

Pour s'en convaincre, il suffit d'avoir assisté à nos grandes manifestations orphéoniques, soit en France, soit à l'étranger.

---

(1) Facultatif.

INSTRUMENTS TRANSPOSITEURS. — DIAPASON CLÉS SUPERPOSÉES

Parmi les agents du matériel sonore, les *grandes flûtes, hautbois, bassons, trombones ténors* et la *contrebasse à cordes* appartiennent à la catégorie des instruments en *ut*, c'est-à-dire qu'ils sont en rapport de tonalité avec le *la* du diapason normal.

Tous les autres sont appelés *transpositeurs*, en raison des diverses tonalités résultant de leur construction. C'est pour les ramener à la tonalité *réelle* que l'on fait usage des *clés supposées*.

Ce moyen mnémonique n'est pas sans présenter quelques difficultés dans la pratique, mais on comprendra que la lecture intégrale d'une *partition* en rend l'étude indispensable, sous peine, pour le Directeur, de s'exposer à de graves erreurs, surtout en ce qui concerne les instruments de *basse*, que, par une déplorable routine, on s'obstine à écrire sur la *clé de sol deuxième ligne*.



II

Monographie des Instruments de l'Harmonie
Leur nature et leurs fonctions

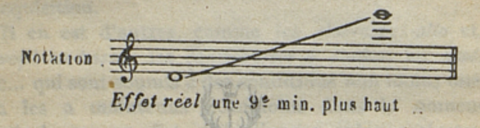
1er GROUPE

INSTRUMENTS A SOUFFLE ET A ANCHES DOUBLES

1° *Petite Flûte*, ré *b*.

De même que tous les instruments du système Bœhm perfectionné, la *petite flûte* se joue des difficultés. Son timbre aigu et perçant accentue le rythme et donne du mordant à l'exécution des traits rapides.

Voici son étendue pratique : (1)



Pour l'étude complète, voir § 11 du Traité d'Instrumentation de Th. Dureau.

Une des meilleures méthodes écrites pour cet instrument est la méthode élémentaire de G. Gariboldi.

---

(1) Voir l'*Avis très important* de la page 26.

2° *Grande Flûte en* ut.

On l'appelait autrefois *flûte douce*, précisément en raison de ses qualités de douceur et de poésie. C'est principalement dans le genre bucolique ou pastoral qu'elle est inimitable.

Elle est en outre d'une volubilité incomparable dans les traits rapides, les trilles et les notes répétées, que sa nature et son mécanisme lui permettent d'aborder.



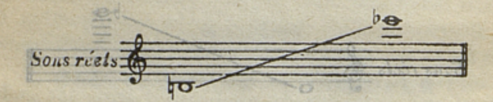
Pour l'étude complète, voir § 18 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Pour l'étude de cet instrument, il existe, indépendamment de méthodes élémentaires (CAMUS, GARIBOLDI, RÉMUSAT), un ensemble d'ouvrages constituant un enseignement complet des plus remarquables, signés du maître G. GARIBOLDI : sa *Méthode*, particulièrement attrayante et très complète, et son *Ecole moderne du flûtiste*. Cet ensemble d'études et d'exercices prennent l'élève à ses débuts. Régulièrement travaillés, ils mettront progressivement et rapidement le débutant à même de pouvoir aborder sans peine les plus grandes difficultés de son instrument.

La méthode de DEVIENNE, revue par CAMUS, est l'une des plus célèbres et des plus répandues de toutes celles consacrées à la flûte. La partie « mécanisme » y est traitée remarquablement.

3° *Hautbois.*

Muni d'un mécanisme ingénieux, le hautbois moderne, en « harmonie », prend une part active à l'ensemble instrumental. Son timbre un peu rude dans le *forte* est d'une extrême finesse dans le *piano*. Dans le genre pastoral ou champêtre, il n'a pas d'égal pour exprimer les beautés de la nature.

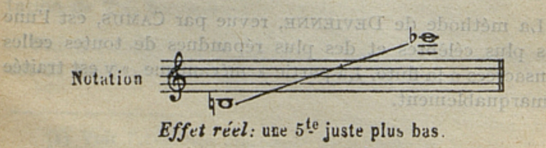


Pour l'étude complète, voir § 23 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

La méthode recommandée à tous les futurs hautboïstes est celle de H. GARIMOND.

4° *Cor anglais en* fa.

Le *cor anglais*, proprement dit, est le *contralto* du *hautbois*, auquel il est semblable par l'étendue et le doigté. Il s'entend à la quinte inférieure de celui-ci. Son emploi est particulièrement précieux pour traduire les sentiments de tristesse et de mélancolie.



Effet réel: une 5te juste plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 28 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

La méthode de GARIMOND est celle qui est le plus couramment employée pour l'étude de cet instrument.

5° *Basson.*

Le *basson* est construit en *ut* et parcourt tous les degrés *chromatiques* et *diatoniques* de son étendue. Son timbre est solennel et grave. Son rôle dans les *tenues* et les *accompagnements* est précieux.



Pour l'étude complète, voir § 30 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

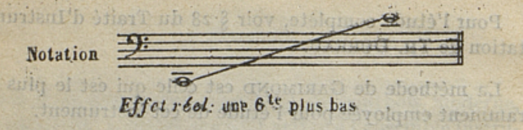
La méthode adoptée par le Conservatoire de Paris pour l'étude de cet instrument est la méthode de F. BERR, revue par COKKEN, à laquelle font suite les célèbres recueils « Quinze Études mélodiques » et « Vingt-quatre Études-Préludes » de COKKEN, d'après F. BERR.

6° *Sarrusophone-contrebasse,* mi *b.*

D'une sonorité puissante, le *sarrusophone contrebasse* peut se substituer à la *contrebasse à cordes*, remplacer le *contrebasson* (1) et se réunir avec avantage aux instruments de basse, à anche et à embouchure.

---

(1) *Le contrebasson* perfectionné et de dimensions réduites est admis aujourd'hui à l'orchestre de l'Opéra.



Pour l'étude complète, voir page 58 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Depuis le sopranino aigu en *mi b* jusqu'au contrebasson en *ut* grave, les sarrusophones représentent l'échelle d'une famille complète d'instruments : ils ont le même doigté que le saxophone, mais se jouent avec une anche double.

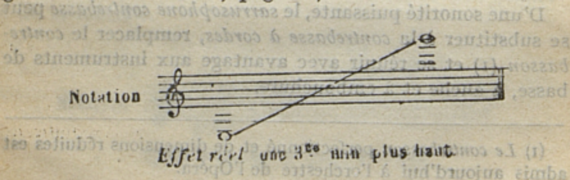
Leur timbre est tout à fait spécial, et, si dans les harmonies leur emploi se limite à la basse et à la contrebasse, ils peuvent arriver un jour, dans les fanfares, à remplacer les vides causés par le manque de hautbois ou de bassons.

2e GROUPE

INSTRUMENTS EN BOIS A ANCHE SIMPLE

1° *Petite clarinette*, mi *b*.

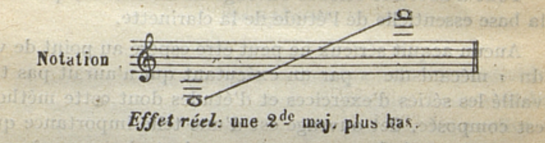
Comme toutes ses congénères, la *petite clarinette* possède trois registres de timbre et de caractère différents (voir grande clarinette *si b*, page 11). Voici son étendue :



Pour l'étude complète, voir § 39 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

2° *Grande Clarinette* si *b*.

C'est le plus riche, en étendue et en timbres variés, des instruments de l' « harmonie ».



Effet réel: une 2de maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 47 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

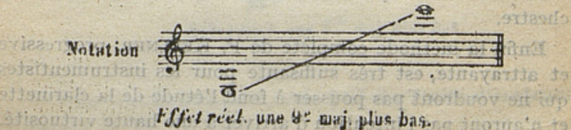
3° *Clarinette-alto*, mi *b*.

Appelée aussi *cor de basset* dans les anciennes partitions, s'entend à l'*octave inférieure* de la *petite clarinette*; elle a la même étendue que celle-ci, son caractère est tout de charme et de dignité.

Pour l'étude complète, voir § 55 du Traité d'Instrumentation par TH. DUREAU.

4° *Clarinette-basse*, si *b*.

Son étendue est diminuée d'une seconde mineure à l'aigu, relativement à la clarinette *si b*.



Effet réel. une 9e maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 61 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

La méthode élémentaire la plus employée est celle de F. KELLNER.

Quant à celles dont on se sert dans les Écoles et Conservatoires, voici les trois les plus célèbres :

Tout d'abord le célèbre ouvrage de H. KLOSÉ, qui forme la base essentielle de l'étude de la clarinette.

Aucun acquit sérieux ne peut être espéré au point de vue du « mécanisme » par un exécutant qui n'aurait pas travaillé les séries d'exercices et d'études dont cette méthode est composée. Cet ouvrage est d'une telle importance qu'il a exercé une influence certaine sur la technique même de l'instrument. Il s'identifie donc d'une manière complète avec la clarinette actuellement en usage et on peut dire qu'il a formé le talent de tous les artistes un peu en vue.

Cette méthode est complétée admirablement, d'ailleurs, par la fameuse méthode de BERR, revue par P. MIMART.

L'éminent professeur au Conservatoire de Paris, a su donner à cette méthode le caractère et l'intérêt d'un ouvrage absolument nouveau.

En outre, dans maints exercices originaux qui font l'intérêt essentiel de cette nouvelle édition (et notamment dans l'écriture des gammes chromatiques), M. Mimart s'est attaché à familiariser les exécutants avec l'écriture, souvent compliquée, que comporte la technique musicale actuelle, et à les préparer à l'exécution des œuvres modernes, non seulement au point de vue des morceaux de concert, mais aussi en ce qui concerne la lecture des parties d'orchestre.

Enfin la méthode complète de F. KELLNER, progressive et attrayante, est très suffisante pour les instrumentistes qui ne voudront pas pousser à fond l'étude de la clarinette et n'auront pas l'intention d'arriver à une haute virtuosité.

3e GROUPE

INSTRUMENTS EN CUIVRE A ANCHE SIMPLE

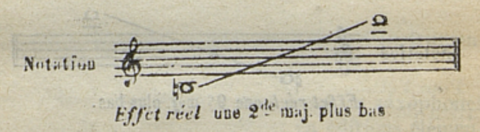
Saxophones.

La famille des *saxophones* se compose de cinq individus, d'un mécanisme et d'un doigté identiques. Leur étendue, pour chaque type, ne diffère que par des intervalles en plus ou en moins dans les registres aigus ou exceptionnels.

Nota. — Il convient de remarquer que cette famille d'instruments constitue le *quatuor symphonique*, complété par le *saxophone basse.*

1o *Saxophone-soprano,* si *b.*

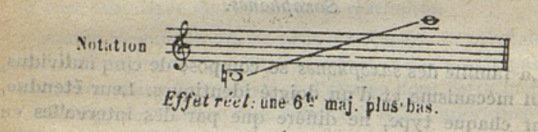
Se joue à l'unisson de la grande clarinette si *b.* Il peut rendre de réels services en renforçant les traits *f* et *ff.* A ménager dans les effets *p* et *pp.*



Pour l'étude complète, voir § 68 du Traité d'Instrumentation de Th. Dureau.

2° *Saxophone-alto*, mi *b*.

Le meilleur de la famille, en tant que *soliste*. A cet égard, il occupe une place importante dans les productions de la musique moderne.
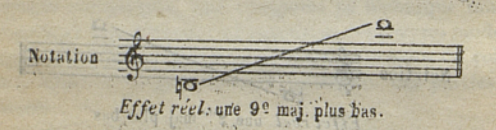


Effet réel: une 6te maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 71 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

3° *Saxophone-ténor*, si *b*.

Possède une partie des qualités du *saxophone-alto ;* il est précieux dans les tenues et les accompagnements.

Il nous faut signaler ici que l'on fabrique maintenant des saxophones-ténors en *ut*.

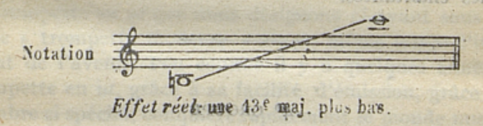


Effet réel: une 9e maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 77 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

4° *Saxophone-baryton*, mi *b*.

Son timbre se rapproche du *saxophone-basse*. Accouplé aux divers instruments de la partition, il peut donner lieu à d'intéressantes combinaisons.

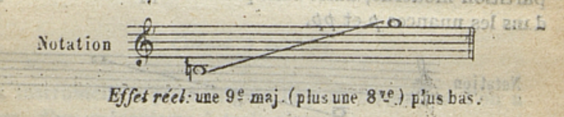


Effet réel: une 13e maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 80 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

5° *Saxophone-basse*, si *b*.

On l'écrit sur la clé de *sol* (déplorable routine !) alors qu'il s'entend *deux octaves plus bas* que la clarinette *si b*. Son timbre grave et solennel ajoute une puissance nouvelle à la sonorité des *contrebasses*.



Effet réel: une 9e maj. (plus une 8^{ve}.) plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 83 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Les plus célèbres méthodes écrites pour les saxophones ont pour auteur H. KLOSÉ et existent en éditions élémentaires pour chaque instrument séparément. En outre chacun de ces instruments possède une méthode complète dont la *Nouvelle Édition*, revue et augmentée, contient des figures

explicatives sur la tenue des instruments, et de nombreux exercices nouveaux par TH. DUREAU.

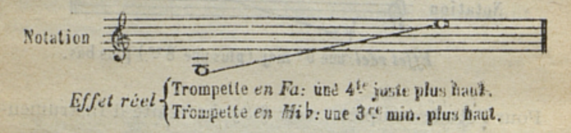
On ne saurait trop recommander de travailler, concurremment à ces méthodes, les célèbres Études de H. KLOSÉ : 25 exercices journaliers, 25 Études de mécanisme, 15 Études chantantes.

4e GROUPE

INSTRUMENTS EN CUIVRE A EMBOUCHURE ET A SONS CLAIRS

1o *Trompette à pistons.*

Par la supériorité de son timbre incisif, lequel ne peut se comparer à aucun autre, la *trompette* est indispensable dans les orchestres d'harmonie et de fanfare. Munie de ses deux tons de rechange, *fa* et *mi b*, elle suffit aux exigences de la partition moderne, aussi bien pour les appels stridents que dans les nuances *p* et *pp*.



Pour l'étude complète, voir § 86 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Nota. — La *trompette moderne* ou *petite trompette* est appelée au plus brillant succès. D'invention récente, elle est construite en *ut* avec un ton de rechange en *si b* pour

l'harmonie ou la fanfare. Son emploi offre des avantages multiples qui déjà l'ont fait adopter dans les sociétés instrumentales.

La *trompette simple*, dite *d'ordonnance*, est spécialement destinée à *sonner* les signaux et les marches dans les troupes de cavalerie.

La trompette en *ut* que nous désignons ci-avant sous le nom de « trompette moderne » est en même temps l'instrument de l'avenir. Peu connue il y a quelques années, la trompette en *ut*, grâce à sa facilité d'émission, grâce à son timbre si spécial, conquiert rapidement le monde musical : elle est adoptée dans les musiques militaires ; à la Garde Républicaine il y a maintenant 7 trompettes et un seul cornet à pistons.
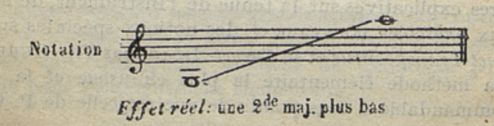
La meilleure et la plus complète des méthodes de trompette à pistons est celle de KRESSER ; celle de P. CLODOMIR possède également les plus grandes qualités pour un enseignement rapide et complet de l'instrument, mais elle contient un moins grand nombre d'exercices et d'études.

Les méthodes élémentaires les plus réputées sont celles de E. GUILBAUT pour la trompette à pistons, et celle de FRANZ pour la trompette de cavalerie.

2° *Cornet à pistons.*

Cet instrument a pour origine le *petit cornet* que l'on a pourvu d'un mécanisme à trois pistons.

Son échelle entière parcourt *deux octaves* et une *quarte juste* avec tous les degrés intermédiaires.



Effet réel: une 2de maj. plus bas

Pour l'étude complète, voir § 93 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Il possède deux tons de rechange : *si b* et *la*. Le premier (voir ci-dessus) est destiné aux *harmonies* et *fanfares*, le second (un demi-ton plus bas) à l'orchestre symphonique.

Le cornet à pistons se prête à toutes les combinaisons, mais c'est surtout à ses qualités de *soliste* dans la musique légère qu'il doit son succès.

La méthode J.-B ARBAN est universellement adoptée par tous les conservatoires et écoles de France et de l'étranger.

C'est la base indispensable de toute étude un peu sérieuse de cet instrument. Toutes les particularités de mécanisme, de coups de langue, tous les éléments essentiels de style sont passés en revue minutieusement et plus complètement qu'en aucune autre méthode.

Cette méthode est complétée par le recueil indispensable des « Exercices journaliers », du même auteur, qui, pour les écrire, s'est basé sur le principe suivant :

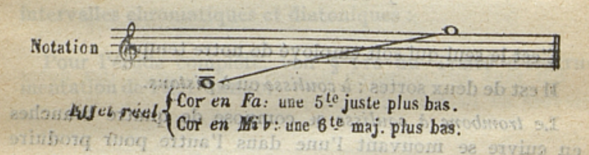
« Un travail bien compris, si court soit-il, est plus profitable que de longues heures d'études mal dirigées. Les exercices très concis contenus dans ce recueil sont suffisants pour entretenir l'agilité des doigts, la force d'embouchure, la souplesse des lèvres, de même que l'égalité et la légèreté du coup de langue, ces exercices ayant été combinés de façon que l'artiste y trouve immédiatement les études principales dans tous les genres.

L'enseignement du cornet est poussé moins à fond dans la méthode de P. CLODOMIR, dont il vient d'être publié une *Nouvelle Edition*, revue et augmentée contenant des figures explicatives sur la tenue de l'instrument, de nombreux exercices nouveaux et des notions spéciales sur le *Cornet-Transpositeur* et le *Cornet-Arban*, par TH. DUREAU.

La méthode élémentaire la plus en usage et la plus recommandable à tous points de vue est celle de P. CLODOMIR.

3° *Cor à pistons*, fa *et* mi *b*

Son mécanisme à *trois pistons* ou *cylindres* le rend supérieur au *cor ordinaire* en ce qu'il permet à l'exécutant d'émettre, à *sons ouverts*, toutes les notes de son étendue. En « harmonie et en fanfare », les tons de *fa* et de *mi b* sont seuls usités, le premier moins souvent que le second.



Pour l'étude complète, voir § 101 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Comme *soliste*, le *cor* est incomparable, mais c'est surtout en *duo*, en *trio*, en *quatuor* que son beau timbre en fait valoir le charme profond.

L'enseignement du cor chromatique se fait habituellement grâce aux remarquables exercices journaliers de F. BRÉMOND, professeur au Conservatoire de Paris. Dans ce recueil, qui constitue une méthode complète pour cor chromatique, l'éminent professeur a condensé l'étude des difficultés essentielles de cet instrument. Du même auteur, les Exercices et Études tirés de la méthode de cor simple de J. MOHR rendront les plus grands services aux cornistes, quoique n'ayant pas la même importance que le premier recueil cité. Une petite méthode de CLODOMIR pourra suffire pour l'enseignement élémentaire.

4° *Trombone alto* mi *b*.

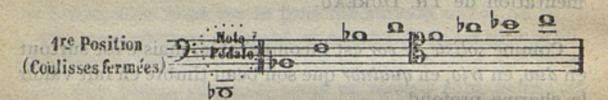
Instrument *facultatif*. Construit en *mi b* comme le saxhorn alto, son emploi n'a d'utilité que dans les notes élevées des accords de trombones.

5° *Trombone-ténor* ut.

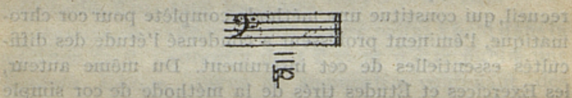
C'est le seul qui soit employé de notre temps.

Il est de deux sortes : à *coulisse* ou à *pistons*.

Le *trombone à coulisse* se compose de quatre branches en cuivre se mouvant l'une dans l'autre pour produire toutes les notes de son étendue (chromatique et diatonique) fournies par la division du corps sonore.

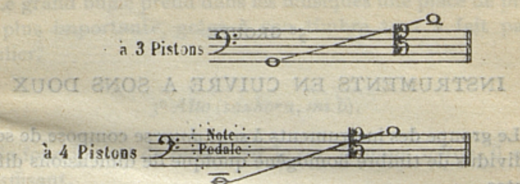


Et ainsi de suite, en descendant par demi-tons ju qu'à la note pédale de la 7me position :



Pour l'étude complète, voir § 110 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Le timbre majestueux et noble du *trombone à coulisse* le fait préférer à juste titre au *trombone à pistons*, lequel est onstruit à 3 ou 4 pistons, dont voici l'étendue



intervalles chromatiques et diatoniques :

Pour l'étude complète, voir § 118 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

6° *Trombone-basse en* fa.

Cet instrument n'est d'aucune utilité en « harmonie ». Nous n'en parlons ici que pour mémoire.

Les méthodes les plus célèbres en usage pour l'enseignement de ces instruments sont les suivantes : Pour les trombones à pistons clé de *sol*, clé de *fa* et doigté belge, les méthodes complètes et élémentaires de P. CLODOMIR, revues par TH. DUREAU ; pour les trombones à coulisse, la méthode complète de BERR et DIEPPO ou bien les méthodes complètes et élémentaires de P. CLODOMIR.

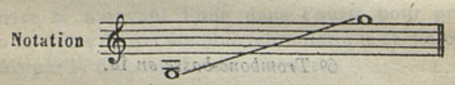
5e GROUPE

INSTRUMENTS EN CUIVRE A SONS DOUX

Le groupe des instruments à *sons doux* se compose de sept individus de timbre homogène quoique de dimensions différentes.

1° *Petit bugle (soprano, mi b).*

Est plus spécialement destiné à l'émission des notes élevées de l'échelle des cuivres.

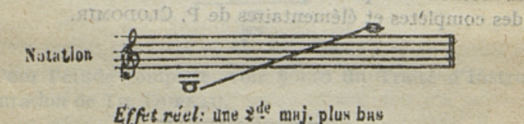


Effet réel: une 3ce min. plus haut.

Pour l'étude complète, voir § 123 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

2° *Bugle (contralto, si b).*

En « fanfare », il joue le rôle des *clarinettes* et s'entend à l'unisson de celles-ci et du cornet en *si b.*



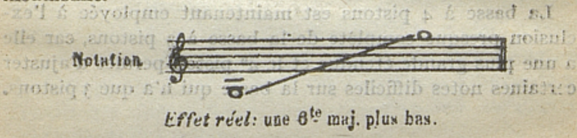
Effet réel: une 2de maj. plus bas

Pour l'étude complète, voir § 128 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Le grand bugle prend dans les musiques une place de plus en plus importante, grâce à son timbre tout à fait particulier.

3° *Alto* (*saxhorn, mi b*).

Sa fonction est de remplacer le *cor*. Comme *soliste*, il est insuffisant.

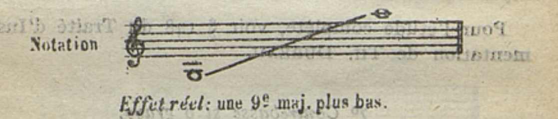


Effet réel: une 6te maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 132 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

4° *Baryton* (*saxhorn, si b*).

Facile à jouer. Bon comme *soliste* ou accompagnateur. Logiquement devrait s'écrire en clé de *fa*.
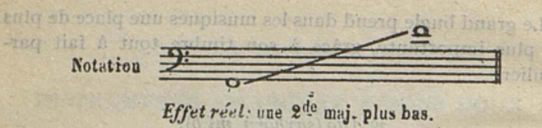


Effet réel: une 9e maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 137 du Traité d'Instrumentation, de TH. DUREAU.

5e *Basse* (*saxhorn, si b*) à 4 pistons.

Comme *soliste*, elle peut se produire utilement, mais son rôle principal est de soutenir l'édifice harmonique de la *partition*.



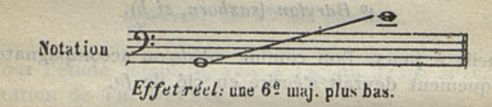
Effet réel: une 2de maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 143 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

La basse à 4 pistons est maintenant employée à l'exclusion presque complète de la basse à 3 pistons, car elle a une plus grande étendue et le 4e piston permet d'ajuster certaines notes difficiles sur la basse qui n'a que 3 pistons.

6° *Contrebasse mi b.*

Les bonnes notes de son étendue sont comprises entre le *sol grave* et le *mi aigu.*

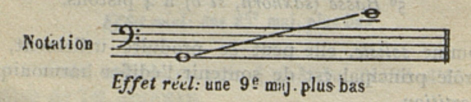


Effet réel: une 6e maj. plus bas.

Pour l'étude complète, voir § 148 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

7° *Contrebasse si b grave.*

D'une sonorité puissante et superbe, elle donne toute son ampleur à l'édifice harmonique. Ses sons doivent être pleins, doux et *non cuivrés.*



Effet réel: une 9e maj. plus bas

Pour l'étude complète, voir § 153 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.
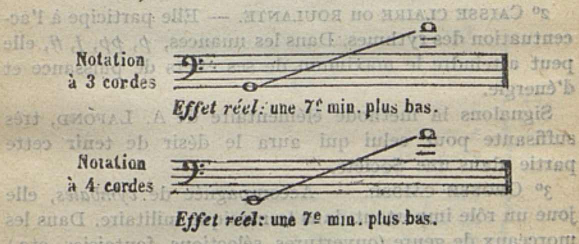
Pour l'enseignement de tous les instruments composant l'importante famille des saxhorns, la méthode J.-B. ARBAN est universellement adoptée, ainsi que celles de P. CLODOMIR, justement réputées en vue de l'étude des *Instruments en cuivre*. M. Th. DUREAU les a modernisées au point de vue des perfectionnements apportés aux instruments eux-mêmes par les progrès de la facture instrumentale et notamment par l'adjonction possible d'un 4e piston.

Il y a introduit un certain nombre de récréations et d'exercices nouveaux, mettant ainsi les élèves à même de se familiariser plus aisément avec les éléments caractéristiques du *Style Moderne*.

Les méthodes élémentaires les plus en usage, universellement reconnues comme les plus pratiques et obtenant rapidement les meilleurs résultats, sont celles de P. CLODOMIR en format in-8°.

Contrebasse à cordes.

Instrument « facultatif ». Son rôle en harmonie ou en fanfare est identique à celui de l'orchestre symphonique. Accordée en *ré*, elle donne l'étendue suivante :



Pour l'étude complète, voir § 157 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

Avis très important

Toutes les *étendues pratiques* qui figurent dans le présent *Vade-Mecum* font abstraction des *notes exceptionnelles* (tant au grave qu'à l'aigu), ainsi que de l'indication de différents registres de l'instrument. Ces renseignements, fort utiles pour les chefs-directeurs (mais que les dimensions restreintes de cet opuscule ne nous permettaient pas de donner ici) figurent avec tous les détails désirables dans le *Traité d'Instrumentation* de TH. DUREAU, pour chacun de ces instruments en particulier.

6e GROUPE

INSTRUMENTS A PERCUSSION

1° TIMBALES. — Leur emploi est le même qu'à l'orchestre symphonique. Il est indispensable d'en faire usage, même au prix des plus grands sacrifices. On peut les remplacer par une *caisse roulante* de grande dimension, mais seulement à *défaut*.

2° CAISSE CLAIRE OU ROULANTE. — Elle participe à l'accentuation des rythmes. Dans les nuances, *p*, *pp*, *f*, *ff*, elle peut atteindre le maximum de ses effets de puissance et d'énergie.

Signalons la méthode élémentaire de A. LAFOND, très suffisante pour celui qui aura le désir de tenir cette partie dans une Société.

3° GROSSE CAISSE. — Accompagnée de *cymbales*, elle joue un rôle important dans la musique militaire. Dans les morceaux de genre (ouvertures, sélections, fantaisies, etc.) il faut se garder d'en abuser, sous peine de dénaturer les intentions du compositeur.

4° CYMBALES. — Elles doivent être confiées à un exécutant capable, et non *attachées* sur la *grosse caisse* où leur effet est complètement neutralisé. Dans ses effets particuliers, (seules ou réunies) c'est au compositeur qu'il appartient d'en indiquer l'emploi.

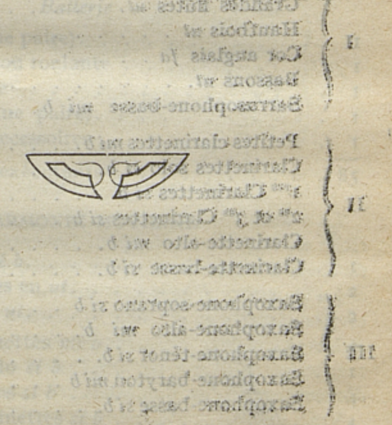
5° TRIANGLE. — Ce petit instrument donne un son d'une extrême finesse. L'usage en est fréquent dans les compositions de tout genre et de tout caractère.

Pour l'étude complète, voir § 160 à 183 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.

ACCESSOIRES D'ORCHESTRE

L'emploi du *jeu de timbres*, *xylophone*, *tam-tam*, *tambourin*, *tambour de basque*, *castagnettes*, et tant d'autres, est réservé aux effets *descriptifs*. Ceux que nous passons sous silence sont du domaine de la pure fantaisie.

Voir à ce sujet les § 184 à 199 du Traité d'Instrumentation de TH. DUREAU.



III

Composition Instrumentale des Sociétés d'Harmonie et de Fanfare

HARMONIES

Les sociétés d' « harmonie » se divisent en deux catégories principales sous la dénomination d'*harmonie complète* et d'*harmonie moyenne*. Voici pour chacune leur composition instrumentale, avec le nombre des exécutants nécessaires.

1° HARMONIE COMPLÈTE OU GRANDE HARMONIE

I	Petite flûte *ré b*	1
	Grandes flûtes *ut*	2
	Hautbois *ut*	2
	Cor anglais *fa*	1
	Bassons *ut*	2
	Sarrusophone-basse *mi b*	1
II	Petites clarinettes *mi b*	4
	Clarinettes solo *si b*	2
	1res Clarinettes *si b*	8
	2es et 3es Clarinettes *si b*	6
	Clarinette-alto *mi b*	1
	Clarinette-basse *si b*	1
III	Saxophone-soprano *si b*	1
	Saxophone-alto *mi b*	2
	Saxophone-ténor *si b*	2
	Saxophone-baryton *mi b*	2
	Saxophone-basse *si b*	1

IV	Trompettes *mi b* ou *fa*	2
	Cornet à pistons solo *si b*	1
	1er et 2e cornet à pistons *si b*	2
	Cors *mi b* ou *fa*	4
	Trombone-alto *mi b*	1
	Trombones-ténors *ut*	4
	Trombone-basse *fa*	1
	Trompettes *ut*	2
V	Petit bugle (soprano *mi b*)	1
	Bugle solo (contralto *si b*)	1
	1er, 2e et 3e Bugles *si b*	3
	Altos (saxhorns *mi b*)	3
	Barytons (saxhorns *si b*)	2
	Basse-solo (saxhorn *si b*)	1
	Basses (saxhorns *si b*)	6
	Contrebasses *mi b*	2
	Contrebasses *si b grave*	3
	Contrebasses à cordes	2

Batterie

VI	Timbales (une paire)	1
	Caisse claire ou roulante	1
	Grosse caisse	1
	Cymbales (une paire)	1
	Triangle et accessoires	1
	Total des exécutants	85

2° HARMONIE MOYENNE

I	Petite flûte *ré b*	1
	Grandes flûtes en *ut*	2
	Hautbois en *ut*	2
II	Petites clarinettes *mi b*	2
	Clarinette solo *si b*	1
	1res Clarinettes *si b*	4
	2es et 3es Clarinettes *si b*	4

III	Saxophone soprano *si b*	1
	Saxophones altos *mi b*	2
	Saxophones ténors *si b*	2
	Saxophones barytons *mi b*	2
	Saxophone basse *si b grave*	1
IV	Trompettes à pistons *mi* ou *fa*	2
	Cornets à pistons *si b* dont un *solo*	3
	Cors *mi b* ou *fa*	2
	Trombones ténors *ut*	4
	Trompette à pistons *ut*	1
V	Petit bugle (sop. *mi b*)	1
	Bugles *si b* dont un *solo*	3
	Altos *mi b*	3
	Barytons *si b*	2
	Basses *si b* dont une *solo*	5
	Contrebasses *mi b*	2
	Contrebasses *si b*	3
	Contrebasses à cordes	2
	Batterie	
VI	Timbales (une paire)	1
	Caisse claire ou roulante	1
	Grosse caisse	1
	Cymbales (une paire)	1
	Triangle et accessoires	1
	Total des exécutants	62

3° HARMONIE RESTREINTE

La *grande harmonie*, dont l'instrumentation est la plus riche en timbres variés, peut interpréter un grand nombre de chefs-d'œuvre de musique classique et moderne.

La partition d'*harmonie moyenne* convient aux sociétés civiles classées en *division supérieure*.

Les *harmonies* dites **restreintes** sont moins aptes à la transcription d'œuvres musicales exigeant un personnel d'exécutants plus nombreux.

Voici un aperçu approximatif de leur composition.

Instruments en bois et saxophones

Petite flûte *ré b.*	1
Grande flûte *ut*	1
Hautbois *ut*	1
Petite Clarinette *mi b*	1
1res Clarinettes *si b*	2
2es clarinettes *si b*.	2
Saxophone-alto *mi b*.	1
Saxophones-ténors *si b*	2
Saxophone-baryton *mi b*.	1

Instruments en cuivre

Trompette *mi b*.	1
Cornets à pistons *si b*.	2
Trombones-ténors *ut*.	3
Bugles (contraltos *si b*).	1
Cors ou altos *mi b*	3
Barytons *si b*.	2
Basses *si b*.	3
Contrebasse *mi b*	1
Contrebasses *si b grave*.	2

Batterie

Caisse claire	1
Grosse caisse	1
Cymbales (une paire)	1
Triangle et accessoires	1
Total des exécutants	34

FANFARES

Réduite à ses seules ressources, la « fanfare », même avec l'adjonction des *saxophones*, est moins favorable que l'harmonie à la composition d'œuvres musicales d'une réelle importance. Il en existe cependant qui compensent cette infériorité relative par une incontestable valeur artistique dans le choix et l'exécution des morceaux de leur répertoire.

Les sociétés de « fanfare » se divisent en deux catégories principales sous le titre de *grande* et *moyenne* « fanfares ».

Voici leur composition avec le nombre des exécutants qu'elles comportent :

1° GRANDE FANFARE
(Avec saxophones)

I	Saxophone-sopranino *mi b*	1
	— soprano *si b*	1
	Saxophones-altos *mi b*	2
	— ténors *si b*	2
	— barytons *mi b*	2
	Saxophone-basse *si b*.	1
	Sarrusophone-basse *si b*. . . } (facultatifs)	1
	— contrebasse *mi b*. } (facultatifs)	1
II	Trompettes *mi b* ou *fa* ou *ut*.	4
	1ers Cornets *si b* (dont un solo)	3
	2es Cornets *si b*.	3
	Cors *mi b* ou *fa*.	4
	Trombones en *ut* (dont un basse).	6
III	Petit bugle (soprano *mi b*)	1
	Bugle solo (contralto *si b*).	6
	1ers Bugles *si b*.	6
	2es Bugles *si b*.	6
	Altos (saxhorns *mi b*).	6
	Barytons (saxhorns *si b*)	3
	Basses *si b* (dont une solo).	6
	Contrebasses *mi b*	2
	Contrebasses *si b*.	4
	Batterie	
IV	Timbales (une paire) ou caisse roulante .	1
	Tambour	1
	Grosse caisse	1
	Cymbales (une paire).	1
	Triangle et accessoires	1
	Total des exécutants.	76

Nota. — Le *saxophone-sopranino, mi b*, éliminé en « harmonie », occupe une certaine place dans les sociétés de *grande fanfare*. Identique de doigté à ses congénères, il a l'avantage d'augmenter d'une *quarte majeure* à l'*aigu* les sons élevés que le *saxophone-soprano* ne peut atteindre.

Observations. — Il demeure entendu que les principes concernant l'étude des *clés supposées*, l'étendue et le diapason des *saxophones*, des *instruments en cuivre* et à *percussion* de l'« harmonie » sont applicables à la « fanfare ».

2° FANFARE MOYENNE

(avec saxophones)

I	Saxophone-sopranino *mi b* (si possible)	1
	— soprano *si b*	1
	Saxophones-altos *mi b*	2
	— ténors *si b*	2
	Saxophone-baryton *mi b*	1
II	Trompettes *mi b* ou *fa* ou *ut*	2
	1ers Cornets *si b* (dont un solo)	2
	2es Cornets *si b*	2
	Cors *mi b* ou *fa*	2
	Trombones en *ut* (dont 1 pour la basse)	4
III	Petit bugle (soprano *mi b*)	1
	Bugles solos *si b*	4
	1ers Bugles *si b*	4
	2es Bugles *si b*	4
	Altos (saxhorns *mi b*) (3 parties)	3
	Barytons *si b*	2
	Basses *si b* (dont une solo)	6
	Contrebasses *mi*	2
	Contrebasses *si b*	3

Batterie

IV	Timbales (une paire) (*ad. lib.*)	1
	Tambour ou caisse roulante	1
	Grosse caisse	1
	Cymbales (une paire)	1
	Triangle et accessoires	1
	Total des exécutants	53

3° FANFARES RESTREINTES ET PETITES FANFARES (sans saxophones)

L'instrumentation, quant au nombre des exécutants, dépend ici des ressources dont peuvent disposer les sociétés. Ce n'est donc que très approximativement que l'on peut en fixer le chiffre.

Le tableau suivant est donné pour établir une base conforme aux principes énoncés ci-dessus (voir *grande* et *moyenne* « fanfare »).

Fanfare restreinte

I	Trompettes *mi b* ou *fa*	2
	1ers Cornets *si b* (dont un solo)	2
	2es Cornets *si b*	2
	Cors *mi b* ou *fa*	2
	Trombones en *ut*	4
II	Petit bugle *mi b*	1
	Bugle-solo	1
	1er Bugle *si b*	1
	2es Bugles *si b*	2
	Altos *mi b*	3
	Barytons *si b*	2
	Basses (dont une solo)	4
	Contrebasse *mi b*	1
	Contrebasses *si b*	2
	Timbales (une paire)	1
	Triangle et accessoires	1
	Total des exécutants	31

Petite Fanfare.

I	Trompette *mi b* ou *fa*	1
	Cornet solo *si b*	1
	1er Cornet *si b*	1
	2es Cornets *si b*	2
	Trombones en *ut*	3
II	Petit bugle *mi b*	1
	Bugle-solo *si b*	1
	1er Bugle *si b*	1
	2es Bugles *si b*	2
	Altos *mi b*	3
	Barytons *si b*	2
	Basses *si b* (dont une solo)	4
	Contrebasse *mi b*	1
	Contrebasse *si b*	1
	Total des exécutants	24

Nota. — **La batterie peut être *tolérée* à titre exceptionnel, dans les marches, par exemple, mais avec une discrétion absolue.**



IV

Considérations relatives à l'étude de l'Instrumentation et de l'Orchestration en " Harmonie " et en " Fanfare ".

La connaissance des divers agents du matériel musical, en ce qui concerne leur *construction*, leur *mécanisme*, leur *timbre* et leur *étendue*, constitue la science de l'*Instrumentation.*

Par *Orchestration*, on entend l'art de les grouper, de les combiner suivant leurs qualités respectives, pour en obtenir tout l'effet désirable.

La *monographie* des instruments, telle qu'elle est exposée dans cet opuscule, en démontre la valeur intrinsèque : l'étude de l'instrumentation en est, comme nous l'avons montré, le corollaire indispensable et l'*orchestration* en forme le complément nécessaire.

Voici quelques indications très générales de nature à faire comprendre toute l'importance de cette étude.

Orchestration.

Règles générales. — L'*orchestration* est l'art de grouper les instruments séparément ou simultanément, suivant leur degré d'expression ou de caractère, dans une composition musicale présentée sous forme de *partition.*

Les connaissances acquises en *instrumentation* suffisent-elles à la conception d'une partition correctement écrite? La réponse à cette question est purement négative, car il est hors de doute qu'un directeur, fût-il le mieux doué, serait entravé à chaque pas, s'il ne possédait déjà les notions essentielles relatives à la formation des accords de l'harmonie et à leur enchaînement *normal* ou *exceptionnel.*

Partition. — On nomme *partition* le cadre ou tableau où l'on dispose les parties d'orchestre, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup d'œil.

EMPLOI DES DIVERS GROUPES DE L'INSTRUMENTATION EN « HARMONIE ET EN FANFARE »

L'examen attentif d'une partition formée de tous les *groupes réunis* suffit pour en apprécier la disposition logique. Cependant, il est certain qu'une orchestration ainsi conçue serait impuissante pour exprimer les sentiments contenus dans une œuvre un peu compliquée. De là, pour les directeurs, l'obligation de se familiariser aux combinaisons pratiques d'une composition par la mise en relief des contrastes susceptibles d'exciter l'intérêt des auditeurs.

La question, ainsi posée, peut se résoudre par la division des groupes et le coloris orchestral.

COLORIS ORCHESTRAL

La *couleur*, le *mouvement* et l'*expression* : tels sont, en art, les éléments essentiels dont dispose l'artiste pour dépeindre le côté sentimental ou pittoresque de l'œuvre qu'il a conçue.

En musique, c'est l'ensemble des qualités esthétiques basées sur l'étude des cinq propositions suivantes (1) :

1° La variété des timbres ;
2° L'emploi des *groupes restreints* ;
3° Le mélange des timbres ;
4° Les dessins d'orchestres ;
5° Les nuances d'expression.

VARIÉTÉ DES TIMBRES

C'est le moyen qui s'offre au compositeur, par le choix des éléments dont il dispose, pour exprimer les sensations que son œuvre lui inspire.

(1) Voir p. 11 Traité d'*Orchestration* pour l'étude détaillée avec exemple à l'appui de ces différents points.

EMPLOI DES GROUPES RESTREINTS

L'intérêt qui résulte de l'emploi des *groupes restreints* se produit par la loi des contrastes ; il permet d'éviter la *monotonie* de l'usage trop fréquent des groupes réunis.

MÉLANGE DES TIMBRES

Le mélange des timbres, par une heureuse combinaison des agents sonores, peut atteindre le plus haut degré de perfection dans une partition d'orchestre ou d'harmonie.

DESSINS D'ORCHESTRE

Par ces mots, on entend un artifice qui consiste en un *trait* de *chant*, une *courte phrase*, même un simple *dessin mélodique* que l'on fait passer successivement dans toutes les parties.

NUANCES D'EXPRESSION

Le mot *nuance* est synonyme de *coloris*. Il s'applique à la fusion habilement ménagée des signes et des termes en usage dans le langage musical

Les signes se représentent :

1° Par des *mots italiens* indiquant la gradation d'intensité d'un *son faible* à un *son fort* et *vice versa*.

Signe de diminution	Pianissimo	pp	Très faible	Signe d'augmentation
	Piano	p	Faible	
	Mezzo piano	mezzo p	Moitié faible.	
	Poco piano	poco p	Un peu faible	
	Sotto voce	sot. v	Sous la voix (tout bas)	
	Mezza voce	mez. v	A demi-voix	
	Poco forte	poco f	Un peu fort	
	Mezzo-forte	mez. f	Moitié fort	
	Forte	f	Fort	
	Fortissimo	ff	Très fort	

2° Par des termes ou locutions usités pour marquer la gradation d'un ou plusieurs sons.

Decrescendo	Sforzando . .	sfz	En forçant le son
	Rinforzando .	rfz	En renforçant le son
	Crescendo . .	cresc . . .	En croissant
	Decrescendo .	decresc . .	En décroissant
	Mancando . .	manc . . .	En diminuant peu à peu.
	Diminuendo .	dim	En diminuant
	Calendo . . .	cal	En laissant éteindre le son
	Perdendosi .	perd . . .	En laissant perdre le son
	Smorzando .	smorz . . .	En mourant
Crescendo			

Nota. — Ces deux signes réunis < > indiquent l'augmentation des sons *pp* jusqu'à leur apogée *ff*, et leur diminution jusqu'à ce qu'ils se perdent dans le *pp*.

3° Par ces autres mots que l'on souligne pour *accentuer* les *sons liés*, *marqués*, *détachés*, *soutenus*, etc.

Legato . . .	leg	Lié.
Legatissimo .	legat . . .	Très lié.
Leggiero . .	legg . . .	Léger.
Marcato . . .	mar . . .	Marqué.
Martello . . .	mart . .	Martelé, détaché.
Pizzicato . .	pizz . . .	En imitant la corde pincée.
Sostenuto . .	sost . . .	Soutenu.
Staccato . . .	stacc . .	Sec, très détaché.
Tenuto . . .	ten	Tenu.

A ces signes et figures de nuances, le compositeur ajoute à son gré les différents termes qu'il juge nécessaires pour donner à son œuvre son développement esthétique.

MOUVEMENT

INDICATIONS VERBALES ET MÉTRONOMIQUES

Les indications métronomiques n'impliquent pas l'obligation *absolue* de s'y conformer, en raison même des fluctuations de *mouvement* qui résultent de l'emploi des *nuances d'expression*.

Les principaux mouvements métronomiques à consulter sont au nombre de quatre, savoir :

1° *Mouvements très lents.*

Larghissimo	très large	de 40 à 50 oscillations
Grave	grave	
Largo	large, lent	
Lento molto	très lent	

2° *Mouvements lents.*

Lento	lent	de 50 à 58 —
Larghetto	un peu moins lent que le largo	
Adagio	moins lent que le lento	de 58 à 69 —
Andante	A l'aise, posément	

3° *Mouvements modérés.*

Andantino	moins lent que l'andante	de 69 à 88 —
Allegretto	moins vite que l'allegro moderato	de 84 à 108 —
Allegro moderato	moins vite que l'allegro	de 104 à 120 —
Allegro ma non troppo	vif, mais pas trop	

4° *Mouvements vifs et très vifs.*

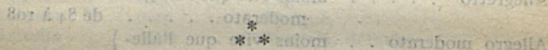
Allegro	gai, vif	de 120 à 152 —
Allegro molto	très vif	de 152 à 176 —
Allegro assai	vite, beaucoup, très	
Presto	pressé, vif	
Vivace	avec vivacité	
Vivo	vivement, vigoureusement	
Prestissimo	aussi pressé que possible	de 176 à 208 —

Pour modifier ou *accentuer* les *mouvements*, on se sert des locutions suivantes :

Con moto . .	peu.	Molto di più .	beaucoup, très.
Poco à poco .	peu à peu.	Quasi	presque.
Più	plus.	Mezzo . . .	moitié, demi.
Molto più . .	beaucoup plus.	Più presto . .	plus vite.
Ma non tanto	pas autant.	Più animato .	plus animé.
Ma non troppo	pas trop.	Accelerando .	en accélérant.
Mosso	mouvementé.	Stringendo .	en serrant le mouvement
Meno mosso .	moins mouvementé.	Rallentendo .	en ralentissant.
Assai	beaucoup.	Ritenuto . .	en retenant.
Molto	beaucoup plus.	Allargando .	en élargissant.

OBSERVATIONS SUR L'EMPLOI DES NUANCES D'EXPRESSION ET DE MOUVEMENT

L'interprétation d'une page musicale dénuée d'expression, fût-elle la plus savante, la plus correcte, est un non-sens au regard de l'auditeur le moins prévenu. Lui donner la vie, le mouvement, tel est le but que tout artiste consciencieux doit s'efforcer d'atteindre.



Les indications qui précèdent (plus spécialement destinées à guider le chef au point de vue de la direction des exécutions) sont de nature à faire comprendre combien l'art d'orchestrer est complexe. On trouvera dans notre Cours d'Instrumentation et d'Orchestration (2e volume) tous les développements que l'on pourra désirer sur les matières se rattachant à l'orchestration : choix des tonalités, indications relatives aux transcriptions, avec l'examen de tous les cas particuliers qui peuvent se rencontrer dans les orchestrations d'œuvres originales pour piano ou pour chant, ou pour orchestre symphonique.

V

Sociétés Musicales

Sans remonter à ses origines, il est permis d'affirmer que la Musique a été en honneur chez tous les peuples et depuis les époques les plus reculées. Les poètes l'ont glorifiée, les plus grands esprits ont célébré son charme irrésistible. Son langage est universel, et jamais elle ne se trompe dans ses manifestations. L'ignorant aussi bien que le savant y goûte les joies les plus vives et les plus délicates.

De ce sentiment naquit l'*Institution Orphéonique* (1), représentée de nos jours par les nombreuses sociétés qui se sont formées dans les villes et jusque dans les plus modestes villages.

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT DES SOCIÉTÉS MUSICALES POPULAIRES

Nous n'entreprendrons point de faire ici l'historique détaillé de l'origine des sociétés orphéoniques chorales ou instrumentales, et nous bornerons ce chapitre à un simple résumé.

Sociétés Chorales.

C'est à Wilhelm (1781-1842) que l'on doit la création de l'enseignement simultané de la musique vocale, au moyen de tableaux gradués, allant des premiers rudiments du solfège jusqu'aux notions nécessaires à l'interprétation de la musique vocale d'ensemble. Ces cours avaient lieu, le soir, dans quelques écoles de la ville de Paris, et furent

---

(1) Nom générique par lequel on désigne l'ensemble des sociétés de musique (chorales et instrumentales).

bientôt suivis par de nombreux ouvriers ou employés. A certaines époques, les meilleurs élèves de chaque section se réunissaient sous la baguette de Wilhelm pour chanter des « chœurs » à plusieurs voix, et cet ensemble fut appelé l'*Orphéon.*

Par suite du nombre toujours croissant des élèves, quelques sections, disposant d'un personnel suffisant de chanteurs, aspirèrent à jouir d'une complète liberté, et se constituèrent en groupes autonomes qui prirent, chacun, un nom collectif distinct. Ce fut l'origine des *sociétés chorales.*

Mais ces *orphéons* particuliers n'existaient encore qu'à Paris, et leur nombre était, du reste, fort restreint.

C'est alors qu'intervint le véritable fondateur des sociétés musicales populaires. Eugène Delaporte (1818-1886), organiste à Sens, fervent adepte de l'enseignement mutuel de Wilhelm, se fit l'apôtre de cette méthode qu'il projeta d'étendre jusqu'aux plus modestes communes, en l'enseignant d'abord aux instituteurs, qu'il considérait comme les meilleurs auxiliaires qu'on pût trouver. Dans ce but, et quoique sans aucune fortune, parfois même manquant du nécessaire, Eugène Delaporte, pendant plusieurs années, parcourut la France, *à pied*, ses moyens ne lui permettant pas de prendre la diligence, quand, par hasard, il y en avait dans la région où il se trouvait.

Cette persévérance fut récompensée — moralement tout au moins — car la semence germa rapidement, et, en 1851, Delaporte eut la suprême joie de réunir un certain nombre d'*orphéons* à l'occasion du *premier concours* organisé, sur son initiative, à Troyes.

A partir de cette date, l'INSTITUTION ORPHÉONIQUE était fondée. Grâce aux concours orphéoniques — qu'on doit également à Eugène Delaporte — le développement de l'art musical populaire en France était désormais assuré. Quant à l'artisan de ce progrès moral et social, il mourut à Paris, en 1886, dans la plus profonde misère.

Sociétés Instrumentales.

Les sociétés instrumentales (harmonies et fanfares) existent depuis le commencement du XIXe siècle, tout au moins sous la forme de musiques municipales, attachées aux anciennes gardes nationales, ou à des corps civiques sédentaires. La seule musique existant encore de cette ancienne organisation est celle des *canonniers* de Lille.

Vers 1865, c'est-à-dire pendant les années qui suivirent immédiatement la création des concours orphéoniques, le nombre des harmonies et des fanfares civiles augmenta dans des proportions considérables. En 1870, on en comptait environ *trois mille*. La guerre vint arrêter cette progression ; mais, dès 1874, l'augmentation reprit d'une façon continue pour ne s'arrêter que vers 1889, c'est-à-dire au moment où chaque localité un peu importante eut sa société musicale. Ce mouvement ascensionnel, particulièrement rapide, fut causé, d'abord, par les nombreux éléments ayant jadis fait partie des musiques de la garde nationale, accrus encore par les nombreux musiciens militaires qui, de 1875 à 1880, quittèrent le service par suite de la loi de 1872, laquelle enlevait à ces musiciens tous les avantages dont ils jouissaient jusque-là (grades, etc.). Ces excellents instrumentistes et solfégistes — d'ailleurs favorisés par une période exceptionnelle de prospérité industrielle et commerciale — trouvèrent facilement l'emploi de leurs connaissances, soit en fondant eux-mêmes des sociétés musicales, soit en entrant comme chefs, sous-chefs, solistes ou instructeurs dans les musiques, déjà existantes, lesquelles, grâce à ce précieux appoint, firent de rapides progrès.

Depuis quinze ans, le nombre des sociétés musicales reste à peu près stationnaire ; il a même légèrement décru

pendant les quelques années où l'engouement des jeunes gens pour la bicyclette rendit le recrutement des élèves et des exécutants très difficile dans certaines régions ; de plus, l'argent consacré à l'acquisition de ces instruments de... vagabondage — et au payement de la taxe dont ils sont frappés — grevait de telle façon le budget de la jeunesse pédalante, qu'il ne lui était plus possible d'acheter des instruments de... musique, ni de payer les cotisations nécessaires à l'existence d'une société musicale. Mais, par le seul effet d'une réaction inévitable, quand les cyclistes baladeurs eurent parcouru jusqu'à satiété le périmètre au delà duquel ces excursions devenaient par trop onéreuses, la réflexion et le bon sens reprirent leurs droits. Les jeunes gens se dirent qu'en fin de compte les distractions musicales étaient moins coûteuses, moins fatigantes, et surtout beaucoup plus *familiales*, que la pratique d'une machine inutilisable pendant la mauvaise saison et qui, de plus, avait le grave défaut de provoquer, chaque dimanche, d'avril à octobre, l'exode de la jeunesse masculine non seulement des grands centres, mais même des plus modestes localités, car il fut une époque où la rage du « vélo » sévissait jusque dans les moindres hameaux.

Aujourd'hui cette « maladie de la pédale » est en grande décroissance — tout au moins comme moyen de distraction — et la bicyclette tend, de plus en plus, à devenir un objet de simple utilité pour l'employé ou l'ouvrier qui habite loin de son atelier ou de son bureau. Dans les campagnes surtout, c'est-à-dire dans les milieux où se recrutent la très grande majorité des membres de nos sociétés musicales, on revient, lentement peut-être, mais *sûrement*, vers les salles de répétitions où l'on passe, entre amis, de bonnes soirées l'hiver, et d'où l'on part, une ou deux fois chaque été, pour aller conquérir des lauriers de concours et se faire applaudir dans des villes agréables ou intéressantes qu'on n'eût jamais visitées « à bicyclette ». C'est donc tout profit pour la famille, pour la population, qui est fière de

son harmonie ou de sa fanfare, et aussi pour la bourse, car les petites dépenses faites à l'occasion d'un concours n'atteignent jamais, à beaucoup près, ce que coûtent l'achat, l'entretien, l'impôt d'une « bécane » et les autres frais nécessités par les déplacements dominicaux, les repas pris hors de chez soi, et les causes de tout genre résultant de promenades *collectives* où l'*entraînement* (rien du sport) est encore un facteur de dépenses. Nous ne parlerons pas des accidents — de machines ou autres — la lecture des journaux quotidiens suffit amplement à cette démonstration.

Cependant, des tentatives d'union entre la musique et la bicyclette furent faites dans le Nord de la France, où quelques groupes de cyclistes-musiciens se formèrent. Mais ces tentatives, pour intéressantes qu'elles soient, ne peuvent évidemment constituer que de rares exceptions, car, outre les grandes difficultés à vaincre pour jouer convenablement d'un *véritable* instrument de musique alors qu'il faut actionner, diriger sa machine et s'y tenir — en parfait équilibre — dans une position permettant l'émission normale du son, il est, de plus, indispensable de posséder une assez bonne mémoire musicale pour apprendre *par cœur* les morceaux à exécuter, car il ne faut pas songer à se servir de « cartons », lesquels empêcheraient le cycliste de voir *devant lui*, condition cependant primordiale pour éviter les chutes et autres accidents. Les mêmes inconvénients n'existent pas, il est vrai, s'il s'agit de groupes formés de trompes de chasse, de trompettes ou de clairons, mais, interpréter à bicyclette de vraie musique, sur de vrais instruments, nous semble un tour de force peu accessible, de toutes façons, à la masse des orphéonistes. Nous avons cependant tenu à signaler ces « musiques montées » à cause de leur originalité, comme aussi pour rendre hommage à ces tentatives de conciliation entre deux choses si contraires : la bicyclette et l'art musical.

En résumé, on peut actuellement (1908) fixer à 8.000

le nombre des sociétés musicales, que la plus récente statistique répartit comme suit :

Sociétés chorales	1.000
Harmonies (instruments en bois et en cuivre) . . .	1.200
Fanfares (instruments en cuivre)	4.500
Symphonies (instruments à archet et à vent) . . .	200
Estudiantinas (instr. à cordes pincées et à médiator)	400
Trompes de chasse	200
Trompettes	400
Tambours et clairons	100
Ensemble	8.000

Ce total est en diminution d'environ 500 sociétés sur les chiffres relevés en 1896. Cette décroissance provient non seulement des causes indiquées ci-avant, mais aussi de la fermeture de nombreux établissements congréganistes d'enseignement possédant des musiques (harmonies ou fanfares) qui constituaient une excellente propagande pour le recrutement de leurs élèves.

A ce propos, nous ne comprenons pas pourquoi les établissements laïques d'enseignement dépendant de l'État : lycées, collèges, écoles primaires même, négligent ce qui réussissait si bien aux écoles congréganistes. Ne seraient-elles pas plus agréables, et surtout beaucoup plus gaies, les promenades collectives du jeudi et du dimanche des élèves de nos lycées, collèges, etc., si ces sorties se faisaient *en musique*, au son d'une fanfare ou d'une harmonie alternant avec quelques clairons ou fifres, jouant de joyeux pas redoublés rythmant la marche et redressant les torses ? Ne serait-ce pas infiniment préférable que de voir, comme actuellement, ces pauvres élèves déambuler d'un air las, le long des routes, accomplissant comme une corvée obligatoire ce qui pourrait et devrait être une réelle distraction, un agréable repos pour l'esprit surmené, pendant les heures

d'études, par des programmes toujours de plus en plus chargés ? Et puis, indépendamment des sorties, ces musiques scolaires pourraient, pendant l'hiver — alors que les promenades ne sont pas toujours possibles — fournir le prétexte et les éléments de petits concerts organisés à l'intérieur des établissements publics d'enseignement. A ces concerts seraient invitées les familles des élèves, ce qui ne pourrait avoir que d'excellents résultats à tous égards, en intéressant ces familles à la prospérité du collège ou de l'école et en créant, par ce moyen, des rapports plus intimes entre les parents des élèves et le personnel enseignant, rapports qui, jusqu'à présent, sont pour ainsi dire nuls et se bornent, en général, aux quelques visites nécessitées par le payement de la pension ou pour des questions d'ordre administratif ou disciplinaire. En somme, actuellement, il n'y a contact entre les directeurs, les professeurs et les familles, que quand les uns et les autres ne peuvent faire autrement.

Nous parlons, bien entendu, de l'enseignement public, car la plupart des établissements d'enseignement libre de quelque importance ont adopté depuis longtemps le moyen qui réussissait si bien aux congréganistes, et possèdent des musiques dont certaines sont très bonnes et remportent, chaque année, de nombreuses récompenses dans les concours orphéoniques.

L'enseignement de la musique vocale et instrumentale dans les écoles — et surtout dans les écoles normales d'instituteurs — est, du reste, demandé depuis longtemps par toutes les notabilités musicales, notamment par M. Bourgault-Ducoudray, l'éminent professeur du Conservatoire, qui a publié sur cette question un rapport remarquable. De plus, dans tous les congrès généraux annuels de la *Fédération musicale de France* des vœux sont émis en faveur de l'organisation de cet enseignement, qui figure bien sur les programmes, mais n'est donné, en réalité, que d'une manière insuffisante, pour ne pas dire nulle, à part, peut-

être, dans certaines écoles de Paris et de quelques autres villes, dont les directeurs font ce qu'ils peuvent pour apprendre à leurs élèves un peu de solfège vocal, et c'est tout. Ces notions superficielles sont d'ailleurs vite oubliées par le plus grand nombre de ceux qui les ont reçues et, en résumé, cet enseignement demeure stérile, improductif, parce qu'il n'est pas donné d'une façon rationnelle, mais surtout parce que le ministère de l'Instruction publique semble n'y attacher aucune importance. C'est ainsi que dans les écoles normales d'instituteurs, cet enseignement est donné *pendant les heures de récréation*. On conçoit sans peine qu'une telle façon de procéder inspire aux élèves-maîtres tout autre chose que l'amour de la musique, et ce sentiment d'indifférence, ou même de répulsion, persiste parfois pendant toute leur carrière d'instituteur, ce qui explique pourquoi les professeurs de musique sont souvent considérés, par les directeurs d'écoles, comme des gêneurs, des intrus, ou tout au moins comme une quantité absolument négligeable, puisque la musique n'entre pas en ligne de compte pour l'obtention des diplômes d'instituteurs, ni même pour le « certificat d'études » primaire ou secondaire.

Dans le but d'obtenir que les connaissances musicales fassent partie des matières *obligatoires* pour l'obtention du certificat d'études et du diplôme d'instituteur, M. Bourgault-Ducoudray, l'éminent professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, a entrepris, depuis quelques années, une campagne énergique qui a reçu l'entière approbation des congrès généraux orphéoniques organisés par la *Fédération musicale de France* (Arras 1904 — Nantes 1905 — Tourcoing 1906 — Troyes 1907).

Comme nous l'avons dit plus haut, il ne s'agit pas seulement de l'enseignement du solfège vocal et du chant *choral* dans les écoles, mais aussi de la musique *instrumentale*. Aux petits élèves le solfège vocal et les chants d'ensemble appropriés à leur jeune âge ; avec les plus grands, déjà solfé-

gistes, on formerait, en très peu de temps, des fanfares ou des harmonies scolaires, car il existe, pour cet enseignement, des méthodes permettant à l'élève de connaître vite l'instrument en le mettant à même, en très peu de temps, de remplir une partie dans l'harmonie ou la fanfare (voir méthode d'ensemble p. 67).

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, on peut, avec 20 exécutants, constituer une *fanfare* scolaire intéressante, et, avec 30 élèves, une *harmonie* des plus présentables (voir pages 31 et 35). Dans ces conditions, le coût du matériel (instruments) se trouve réduit à sa plus simple expression.

D'ailleurs, les familles des élèves qui auraient l'honneur de faire partie de la musique du lycée, du collège, de l'école, contribueraient certainement, dans une très large mesure, à l'achat des instruments, ce qui diminuerait encore la légère charge financière de la collectivité ; de plus, « la fanfare » ou » l'harmonie » pourrait parfaitement organiser, tous les ans, un ou deux concerts *au bénéfice de sa caisse* ; même en mettant les places à 15 ou 20 centimes on serait sûr de faire recette, car les parents et les amis des élèves ne manqueraient pas d'y assister. Enfin, on a toujours la ressource d'organiser une « tombola » pour acheter les instruments et les accessoires indispensables. En chargeant les élèves de placer eux-mêmes les billets, l'émulation et l'amour-propre aidant, le résultat n'est point douteux.

En résumé, l'organisation, dans les établissements publics d'instruction, de l'enseignement *sérieux* de la musique, ne demande, pour être réalisé, qu'un peu d'encouragement, même simplement *moral*, de la part de l'État, et un peu de bonne volonté de la part des proviseurs, principaux et directeurs d'écoles. Que quelques-uns d'entre eux, seulement, donnent dès maintenant l'exemple, et la complète diffusion de l'art musical n'est plus qu'une question de peu d'années.

Fondation d'une Société Musicale

Pour quiconque est instruit des conditions indispensables à la création d'une société musicale, il est acquis que ses partisans doivent former entre eux un faisceau de bonnes volontés, unies à un dévouement à toute épreuve.

Or, rien ne donne plus de force à une organisation de ce genre qu'une cohésion qui en assure tous les ressorts, et de laquelle dépend son existence même.

Mais, avant de procéder à sa constitution, tous les adhérents de la première heure doivent se consacrer à son succès, en se pénétrant de l'utilité du but qu'ils se proposent d'atteindre pour le développement et la diffusion de l'art musical populaire.

La première condition à remplir, pour créer une Société musicale, consiste à élaborer des *statuts* fixant les attributions des membres quila co mposent.

Le projet suivant, modifiable selon les besoins ou les usages locaux, pourrait être adopté par un comité élu en *Réunion préparatoire*.

A cette *Réunion préparatoire* doivent assister toutes les personnes ayant l'intention de participer à la création de la société dont il s'agit. Cette réunion nomme un Bureau *provisoire* et rédige un *Procès-Verbal*. Voici, à titre d'indication, une formule de procès-verbal de réunion préparatoire :

L'an mil huit cent le , les soussignés, désirant fonder une société musicale (*chorale, harmonie, fanfare, symphonie, etc.*) *sous le nom de*

se sont réunis à (*nom de la localité, adresse du siège provisoire*) *à l'effet de nommer une commission chargée d'organiser le fonctionnement de ladite société.*

Au scrutin et à la majorité (ou à l'unanimité) des voix ont été élus : (cinq membres au moins) :
MM.

Cette commission, qui prend le titre de « Bureau Provisoire », devra, dans la quinzaine, élaborer un projet de statuts à soumettre, pour discussion et approbation, lors d'une seconde réunion qui aura lieu le (ou encore : aussitôt que possible).

Fait à le

Les membres du Bureau Provisoire
(signatures)

Assistaient également à la réunion et ont pris part aux votes :
MM.

(*Voir ci-dessous les formalités légales à remplir pour la constitution d'une Société*).

FORMALITÉS ADMINISTRATIVES

Depuis la nouvelle loi sur les associations (1er juillet 1901) toute société peut se constituer librement sans avoir d'*autorisation* à demander aux maires ou aux préfets. La loi n'exige même pas de déclaration préalable, quand il s'agit d'une société n'ayant pas besoin d'acquérir la capacité civile ou juridique, c'est-à-dire ne possédant pas d'immeubles ou ne recevant pas de subventions de l'État, du département, ou de la commune.

Toutefois, ne fût-ce que par simple précaution, nous engageons les fondateurs de sociétés musicales à faire une déclaration à la mairie de leur commune et à la préfecture.

Quant aux sociétés désirant posséder certaines capacités

civiles ou juridiques et acquérir des immeubles; aux sociétés municipales *subventionnées*, elles doivent adresser à la préfecture de leur département :

1° Une *déclaration*, sur papier timbré *à soixante centimes*, donnant le titre et l'objet de la société, l'indication de son siège social, les noms, prénoms, professions et adresses de tous les membres qui, *à un titre quelconque*, sont chargés de son administration.

Cette déclaration doit être signée par un membre du bureau. La signature doit être légalisée (pour certification matérielle) par le maire de la localité. Dans les villes, le visa d'un commissaire de police suffit. Quand le signataire n'est pas personnellement connu ou n'a pas sa signature *déposée* à la mairie ou au commissariat, il doit se faire accompagner par deux témoins patentés.

Dans la seconde réunion — après l'élection d'un président provisoire, pour la direction des débats, et d'un secrétaire chargé de rédiger le procès-verbal de la séance — chacun des articles du projet de statuts élaboré par la commission est discuté *séparément*, amendé, modifié s'il y a lieu, puis enfin mis aux voix par le président. Le texte adopté par la majorité doit être immédiatement transcrit par le secrétaire sur la minute du procès-verbal.

Quand tous les articles ont été successivement discutés, adoptés, et transcrits comme il est dit ci-dessus, le président les réunit et en donne lecture — en une seule fois — sans procéder à une nouvelle mise en discussion, à moins, cependant, que l'assemblée ne décide de procéder à une seconde délibération. Dans le cas où la majorité estime que la discussion qui vient d'avoir lieu est suffisante, le président met alors aux voix l'adoption de l'*ensemble* des statuts, lesquels sont ensuite recopiés — sans aucun changement ou addition — par le secrétaire de la séance et signés par le président et les membres du bureau provisoire.

Une assemblée générale (comprenant la totalité des

membres exécutants et des membres honoraires qui se sont fait inscrire depuis l'annonce de la fondation de la société) est ensuite convoquée à bref délai, par le bureau provisoire, pour procéder à la constitution du bureau *définitif* : président, vice-président, secrétaire, trésorier, etc... ainsi que l'indiquent les statuts adoptés. Cette assemblée nomme également le chef et le sous-chef (directeur et sous-directeur) et, s'il n'y a pas lieu de revendiquer le bénéfice de l'article 6 de la loi du 1er juillet 1901 (capacité civile et juridique, possession d'immeubles) ni, par conséquent, d'accomplir les formalités que nous indiquons plus loin, le président *définitif* peut, dans cette même séance, « déclarer la société X définitivement constituée ». Cette déclaration est alors mentionnée au procès-verbal.

Ces préliminaires accomplis, le comité, qui vient d'être élu, doit se préoccuper immédiatement des démarches à faire, auprès de l'autorité compétente, pour que la société soit en règle vis-à-vis de la loi et puisse fonctionner normalement.

Comme nous l'avons dit, les sociétés qui ne sont pas subventionnées ou qui ne sont pas propriétaires d'immeubles (salle de répétitions, de concerts, cercle, etc.) ne sont pas obligées de faire de déclaration. Néanmoins, étant donnés les multiples lois ou décrets qui règlent le droit d'association et de réunion, il est préférable, à tous égards, de « déclarer » l'existence d'une société à la mairie et à la préfecture. De cette façon, on est à l'abri de toute contravention, moyennant la modique somme de 1 fr. 20 (0 fr. 60 par déclaration) et, d'ailleurs, en cette matière, où les jurisconsultes eux-mêmes hésitent parfois, il vaut mieux être *trop* en règle que de ne pas l'être assez.

Les orphéonistes dévoués qui fondent une société musicale, pouvant parfois se trouver embarrassés pour rédiger les déclarations dont il s'agit, nous donnons ci-après deux formules : l'une concernant les sociétés ne possédant pas d'immeubles et ne recevant pas de subventions ; l'autre

s'appliquant aux sociétés désirant bénéficier, le cas échéant, des articles 5 et 6 de la loi du 1er juillet 1901 (capacités civile et juridique, subventions, dons, legs, etc.)

FORMULE N° 1. (Déclaration simple) à adresser au maire et au préfet. (Bien qu'il n'y ait pas obligation formelle de faire cette déclaration sur une feuille timbrée à 0 fr. 60.)

(Nom de la ville) le

Monsieur { *le Maire,* *le Préfet,*

J'ai l'honneur de vous informer qu'une société musicale, portant le titre de vient de se constituer à le

Cette société, dont le but est l'étude de la musique d'ensemble (chorale ou instrumentale), ne possède aucun immeuble et ne reçoit aucune subvention de l'Etat, du département ou de la commune. Elle a son siège social à (rue nº) et fait ses répétitions audit siège (ou ailleurs) les (indiquer les jours) de chaque semaine, de heures à heures du soir (indiquer également s'il y a répétition le dimanche dans la journée).

Son Conseil d'administration est composé comme suit :

Président : *M.* (*profession*) (*adresse*).

Vice-président : *M.* (*profession*) (*adresse*).

(*Idem pour tous les membres du Comité.*)

Veuillez agréer, Monsieur { *le Maire,* *le Préfet,* *l'assurance de nos respectueux sentiments.*

Le Secrétaire, (signature) — Timbre de la Société — *Le Président,* (signature)

FORMULE N° 2. Pour les sociétés subventionnées ou possédant des immeubles, ou désirant acquérir les capacités civiles et juridiques prévues par la loi du 1er juillet 1901.

Cette formule doit être adressée au préfet *seulement* ; elle doit être établie, obligatoirement, sur papier timbré à 0 fr. 60.

(Pour l'avis au maire, employer la Formule n° 1.)

(Nom de la ville) le

Monsieur le Préfet,

Conformément à la loi du 1er *juillet* 1901 *et au décret d'administration publique du* 16 *août de la même année, les soussignés ont l'honneur de venir vous déclarer la formation d'une société ayant pour titre*
et pour but l'étude de la musique d'ensemble.

Cette société a son siège social à (localité, rue, numéro) ; ses répétitions ont lieu audit siège (ou rue n°).

Recevant une subvention de la municipalité (ou possédant des immeubles, *dans ce cas en donner la nomenclature détaillée, ou* désirant, le cas échéant, posséder la capacité juridique et civile prévue par la loi), *ladite société entend se placer sous le régime déterminé par les articles* 5 *et* 6 *de la loi du* 1er *juillet* 1901.

A l'appui de leur déclaration, ils joignent la liste (noms, qualités, professions, adresses) des membres du Conseil d'administration, ainsi que deux exemplaires des statuts de la société (sur papier timbré).

*Ils vous seraient reconnaissants, Monsieur le Préfet, de vouloir bien leur faire délivrer, en temps utile, le récépissé nécessaire pour l'insertion à l'*Officiel, *et vous prient d'agréer l'assurance de leurs sentiments respectueux.*

Le Secrétaire (signature)	Timbre de la Société s'il y en a un	*Le Président,* (signature)

Ne pas oublier de faire légaliser les deux signatures.

Pièces à joindre à la demande :

1° La liste des membres du Conseil d'Administration.

2° *Deux* exemplaires des statuts sur papier timbré (1 fr. 80).

3° Un registre, dont *toutes* les pages doivent être *numérotées* et sur lequel doivent être transcrites, par la suite, les modifications apportées aux statuts, ainsi que les changements pouvant survenir dans l'administration ou la direction de la Société. Ce registre sera retourné aux déclarants après avoir été paraphé par le préfet ou le sous-préfet.

4° Une somme de *soixante* centimes pour le timbre du récépissé.

De plus, dans le délai *d'un mois* à partir du jour de la déclaration, faire insérer au *Journal officiel* un extrait contenant la date de la déclaration, le titre et l'objet de la société, ainsi que l'indication de son siège social. (Art. 1er du décret du 16 août 1901.)

Ex :

1er Octobre 1907.

Harmonie La Concorde, *siège social* à .
Objet : Instruction musicale et musique d'ensemble.

La demande d'insertion, accompagnée du montant (3 francs *la ligne*, plus 10 centimes pour envoi du numéro justificatif) doit être adressée à MM. *Lagrange, Cerf et Cie*, 8, place de la Bourse, à Paris.

Les modifications apportées aux statuts, ainsi que les changements survenus dans l'administration de la société (modifications dans le conseil d'administration, changements du siège social, acquisition ou vente d'immeubles) doivent également — dans un délai de *trois* mois — faire l'objet d'une déclaration sur papier timbré à 0 fr. 60 accompagnée de 0 fr. 60 pour timbre du récépissé.

Le récépissé préfectoral obtenu, et l'insertion faite au *Journal Officiel*, la vie active de la société commence.

C'est alors que commence le rôle de la *cheville ouvrière* de toute société musicale (chorale ou instrumentale). Nous voulons parler du chef qu'elle a choisi pour la diriger.

VI

Observations importantes sur le choix et les fonctions du Directeur.

Indépendamment des fonctions administratives qui peuvent être attribuées au *directeur-chef de musique* par les statuts, sa mission, au point de vue artistique, lui impose de nouvelles obligations ; car c'est à sa vigilance, à son talent et à son expérience, que la société qu'il dirige sera redevable de ses succès futurs.

Être bon musicien, dévoué à son art, sont des qualités précieuses qui, cependant, seraient souvent insuffisantes, s'il n'était également harmoniste, et s'il ne possédait une instruction solide sur les matières relatives à l'enseignement dont il a la charge, aussi bien pour le *solfège* que pour la *musique vocale ou instrumentale*, selon qu'il s'agit d'une société chorale, d'une symphonie, d'une harmonie ou d'une fanfare.

Outre ces qualités professionnelles, un directeur digne de ce nom doit être en état d'exercer son influence par une attitude correcte, une bienveillance et une autorité morale sans lesquelles ses efforts resteraient sans effet.

De plus, il doit être initié aux secrets de l'orchestration moderne, s'il veut être en mesure d'interpréter les œuvres des maîtres par une exécution précise et colorée.

Le choix d'un tel artiste doit être la préoccupation principale des organisateurs. Ils doivent éliminer les candidats qui n'ont d'autres titres que des prétentions injustifiées, ou des recommandations émanant de personnes qui, parfois, ignorent les premiers éléments de l'art musical.

Il arrive fréquemment, dans les petites communes, dans les localités peu importantes, que les fondateurs ou les administrateurs ne peuvent trouver, pour diriger leur

société, un chef connaissant l'harmonie et l'orchestration. Force leur est donc de confier la direction à un « praticien », le plus souvent un ancien musicien de régiment connaissant suffisamment le solfège et les instruments employés en musique militaire pour pouvoir rendre, cependant, de bons services, tout au moins jusqu'à ce que la société soit sortie de la période des débuts et ait atteint un degré de force ou de classement nécessitant, pour le chef, des connaissances musicales plus étendues. D'ailleurs, les chefs eux-mêmes comprennent parfaitement ces exigences, et nombreux sont ceux qui complètent progressivement leur éducation musicale, en étudiant l'harmonie, soit avec un professeur, soit au moyen d'ouvrages spéciaux pour lesquels ils n'ont que l'embarras du choix. Jadis, en effet, les auteurs de traités d' armonie n'écrivaient guère que « pour des professeurs ». Depuis quelques années, plusieurs d'entre eux, mieux avisés, écrivent « pour des élèves ». (Voir à la fin du volume la liste de plusieurs ouvrages de ce genre, édités par la Maison Alphonse Leduc.)

Voilà, maintenant, le chef choisi, installé. On lui a remis la baguette, en lui disant : « Allez et faites pour le mieux ».

C'est parfait ; mais lui a-t-on donné, en même temps, un bon outil, un personnel suffisant, un matériel convenable ?

Il ne suffit pas, en effet, qu'un directeur possède toutes les qualités requises ; qu'il soit bon musicien, correct, sympathique, bienveillant, etc. C'est beaucoup, évidemment, mais il faut encore qu'avec les éléments qu'on lui donne il puisse « faire de la musique ».

Pour une société chorale, c'est surtout une question de temps, de dévouement et « d'élèves » si le personnel exécutant est insuffisant ou mal équilibré.

Mais, pour les sociétés instrumentales, harmonies ou fanfares, la question est bien plus complexe, et plus nombreuses sont les difficultés.

Tout d'abord, neuf fois sur dix, le chef d'une société débutante qui passe, lors de la première répétition, la revue

de ses musiciens, constate, avec douleur, qu'il y a de très nombreux cornets à pistons, mais peu ou point de trombones, de basses, de bugles, d'altos, et de clarinettes s'il s'agit d'une harmonie. Cependant, il n'est pas possible de faire *de la musique* sans basses, sans trombones ou sans altos. On peut évidemment faire *du bruit*, beaucoup de bruit même, mais cela n'a rien de commun avec ce qu'on nomme *la musique*. Pour exécuter le pas redoublé le plus facile, le plus simple andante, il faut que l'édifice musical soit soutenu par des basses, et qu'au milieu n'existe point « le vide », ce qui se produit quand il n'y a ni altos, ni trombones, ni secondes parties, car le débutant qui joue du cornet veut généralement « chanter » tout le long du morceau. Ne lui parlez pas de faire des contre-temps ou de compter des mesures, il n'est d'ailleurs pas assez musicien; c'est pour cela qu'il a choisi le « piston », pouvant suivre, à peu près, la mélodie qu'il s'est logée dans l'oreille en l'apprenant mesure par mesure ou même note par note.

Il est évident qu'avant d'être un virtuose, ou même simplement un intrumentiste passable, il faut commencer par épeler ses notes, comme un enfant épèle son alphabet avant de savoir lire couramment ; mais, pour en revenir à notre « chef », que voulez-vous qu'il fasse avec un personnel manquant d'équilibre instrumental et comptant dix « cornets » sur vingt exécutants?

Son premier soin — son premier devoir aussi — sera de dire au président de la Société : « Avant de songer à faire « étudier quoi que ce soit, j'ai besoin de basses, de trom- « bones, d'altos, etc., et si l'on ne peut en trouver dans la « localité il me faut le temps d'en former, en demandant, « parmi mes nombreux « pistons », des jeunes gens de « bonne volonté voulant bien consentir à jouer l'un des « instruments indispensables qui font actuellement défaut. »

Supposons que parmi ces « pistons », quelques-uns, plus dévoués ou comprenant qu'ils auront beaucoup plus de chances de faire leur service militaire *dans la musique* s'ils

jouent du trombone ou de la basse plutôt que du « cornet » (dont il y a toujours surabondance, et, par conséquent, triage sur le volet), supposons donc que le chef trouve une demi-douzaine d'élèves trombones, basses ou contrebasses, et que, par surcroît, quelques anciens musiciens militaires ayant joué l'un de ces instruments viennent se faire inscrire comme sociétaires, ce qui est excellent, car voilà des moniteurs tout trouvés.

Le chef commence à voir un peu de bleu dans son ciel, mais l'ère des difficultés ne fait cependant que commencer ; dans son esprit une interrogation se dresse, inéluctable : *Et les instruments?...*

En effet, si les exécutants qui ont choisi le cornet, la flûte, la clarinette ou le hautbois sont propriétaires de leurs instruments, par contre, il est rare qu'un jeune homme songe à s'offrir, sur ses économies, une contrebasse ou une basse, et comme, d'autre part, ce sont des instruments indispensables pour constituer une harmonie ou une fanfare, c'est-à-dire pour faire de la musique « d'ensemble », il faut donc que ce soit la collectivité, c'est-à-dire la « Société », qui achète ces instruments dont elle ne peut se passer.

Quand la caisse sociale est presque indigente — ce qui est le cas des sociétés qui débutent et même de beaucoup d'autres — on fait appel à la générosité du président et des membres honoraires, quelquefois à la municipalité, pour obtenir une petite subvention ; parfois on fait un emprunt, remboursable sur les cotisations et les recettes futures, ou bien on organise une tombola (Voir page 94) ; quelquefois même on emploie simultanément ces divers moyens de se procurer le nerf... de la musique ; si malgré cela, on ne réussit pas toujours à recueillir une somme suffisante pour acquérir le matériel et les instruments dont on a besoin, la Société pourra s'adresser aux quelques maisons qui s'occupent en France de la vente à crédit des instruments de musique.

Par des payements échelonnés, la société trouvera ainsi la possibilité de posséder de suite un matériel excellent et neuf, ce qui vaut mieux à tous égards.

Supposons, maintenant, que la société qui vient de se fonder soit mise en possession d'un bon matériel instrumental et que le chef ait pu constituer ses pupitres d'accompagnement, soit en persuadant quelques dévoués sociétaires, soit en recrutant quelques anciens musiciens militaires ne demandant pas mieux que de contracter un nouveau bail — civil cette fois — avec la basse ou la contrebasse, pourvu que la société *leur fournisse* l'instrument.

Voilà donc le personnel exécutant à peu près équilibré; mais, dans le nombre, il y a des jeunes gens qui ne sont pas « très forts », souvent même c'est la majorité. Il faut alors que le directeur se préoccupe, avant tout, de parfaire l'instruction musicale de ces sociétaires, d'ailleurs remplis de bonne volonté, qui ne demandent qu'à s'instruire et à travailler.

Comme il faut, en toutes choses, procéder graduellement et avec méthode, si l'on veut obtenir de bons résultats, le chef s'attachera, dès le début, à organiser — d'une façon sérieuse et suivie — un ou des cours de solfège, condition indispensable non seulement pour permettre aux exécutants les moins avancés de rattraper leurs camarades, mais encore *pour former des élèves* qui viendront rapidement augmenter l'effectif ou combler les vides causés dans les rangs par les obligations du service militaire.



VII

Nécessité de l'étude du solfège

Le *solfège* — on l'a dit avant nous — est *l'âme* de la musique. Par définition, c'est l'action de solfier, c'est-à-dire d'énoncer les notes en leur donnant le ton qui leur convient, et il est admis partout que le solfège est aussi indispensable au musicien que la grammaire pour apprendre à lire et écrire correctement.

A côté des grandes sociétés, qui peuvent organiser des cours à l'usage des jeunes gens se préparant aux études de la musique vocale ou instrumentale, il en est un grand nombre, de moindre importance, qui sont privées de cet avantage.

Pour remédier à cet état d'infériorité, il pourrait être créé un *cours d'adultes* déjà instruits des principes élémentaires de la musique dans les écoles communales, pour l'obtention du certificat d'études. Le cours serait placé sous l'autorité du directeur, secondé par le sous-directeur, ou même par des professeurs de bonne volonté choisis parmi les membres actifs ou honoraires de la société. Il aurait lieu deux fois par semaine et comprendrait l'enseignement *simultané* de la *musique vocale* et *instrumentale*.

La période d'études du *cours simultané* serait de deux années. Pour chaque année, trois quarts d'heure au moins, par séance, seraient consacrés à la *théorie musicale* suivie d'exercices sur la *notation*, la valeur comparative des *figures de notes* et des *silences*, l'étude des *temps forts* et des *temps faibles*, les *accidents*, les *intervalles*, les *mesures simples* à *deux*, à *trois* et à *quatre temps*, etc.

L'ouvrage particulièrement indiqué pour le début des études est la *Petite Théorie* de J. Arnoud, avec laquelle

les élèves se familiariseront sans peine avec les éléments essentiels de la Musique.

Puis, au fur et à mesure de leurs progrès, ils pourront aborder le premier, puis le second volume de la *Théorie complète* D'ÉMILE DURAND, avec laquelle, d'ailleurs, tous les membres de la Société devront toujours compléter leur première éducation musicale.

L'étude du solfège proprement dit devra être menée parallèlement avec celle de la Théorie.

Les ouvrages dont on trouvera la nomenclature à la fin du volume sont ceux qui peuvent rendre aux directeurs des Sociétés (pour lesquelles ils ont été, en grande partie, conçus), les plus signalés services.

Nota. — Dès le début de ses démonstrations, le *professeur* portera toute son attention sur la *justesse absolue* des *intonations* et la *régularité de la mesure* : qualités primordiales sans lesquelles aucun progrès sérieux ne peut être accompli.

La deuxième partie du cours, réservée à l'étude des instruments, suivra les principes adoptés par le *professeur*. Dans un exposé rapide, il parlera du rapport qui existe entre les instruments et la voix humaine et insistera sur l'obligation de l'emploi de la clé de *fa* pour les *instruments de basse*.

Le cours serait divisé en *quatre* groupes composés des diverses catégories d'instruments : 1° instruments en *si bémol* (clé de *sol*) : *grande clarinette, saxophone-soprano, saxophone-ténor, cornet à pistons, bugle, baryton* ; 2° instruments en *mi bémol* (clé de *sol*) : *petite clarinette, saxophone-alto, saxophone-baryton, trompette, petit bugle, cors et altos* ; 3° instruments en *si bémol* (clé de *fa*) : *saxophone-basse* (1), *saxhorn-basse, contrebasse*, 4° instruments en *mi bémol* (clé de *fa*) : *contrebasse mi bémol.*

---

(1) A noter que cet instrument, destiné au rôle de contrebasse devrait logiquement s'écrire sur la clé de *fa*.

Pour chacune de ces catégories, un professeur spécial sera désigné parmi les premiers instrumentistes de la société.

REMARQUE : La clé d'*ut* quatrième ligne étant obligatoire pour les *trombones* (du moins pour le 1er et le 2e), ainsi que pour le basson, l'étude de ces instruments fera l'objet d'un groupe à part, de même que la *petite flûte*, la *grande flûte* et le *hautbois* qui nécessitent un enseignement particulier.

Le cours de *deuxième année*, pour les élèves de solfège, serait augmenté des matières suivantes : *signes altératifs*, *armure*, formation des *gammes majeures* et *mineures* dans diverses tonalités. — Procédé pour trouver le ton d'un morceau, division des temps dans les mesures *binaires* et *ternaires*.

Mesures composées en 6/8, 9/8 et 12/8, exécution des *valeurs* de *notes* dans les *mesures simples* et *composées*, *exercices d'intonation* dans les tonalités usuelles (cinq accidents à la clé, au maximum). *Dictée musicale*, orale et écrite, par fragments mélodiques, sur des airs intéressants et faciles à retenir. — Pour cet exercice, le maître se servira soit de sa voix (si elle est agréable), soit d'un harmonium ou d'un instrument non transpositeur à son choix. L'élève, avant de les écrire, répétera les fragments en battant la mesure.

Dans ce but, la petite *méthode de Dictée Musicale* de P. SERVEL, professeur au Conservatoire et à l'École Normale d'instituteurs de Montpellier, rendra les plus grands services. Cet ouvrage, adopté par la Commission de surveillance de l'Enseignement du Chant dans les écoles de la Ville de Paris et d'un prix très modique, constitue la méthode qui nous paraît la plus rationnelle pour faire une dictée musicale dans les meilleures conditions.

Les élèves de 2e année, pour la partie instrumentale, seront dirigés progressivement vers les études de style et d'interprétation. Le but principal de l'enseignement sera de les préparer à la musique d'ensemble par un choix d'études ou de morceaux en rapport avec leur degré d'instruction et leurs aptitudes naturelles.

COURS D'ENSEMBLE INSTRUMENTAL

Au bout des deux années du cours simultané (voir page 64), les élèves, choisis parmi les plus studieux, seront réunis de temps en temps pour être exercés à l'exécution de petites pièces de bon goût et facilement abordables. Le professeur désigné pour ce cours spécial d'ensemble s'attachera principalement à éveiller chez ses élèves le sentiment élevé de l'art musical.

En favorisant l'émulation parmi les aspirants au titre de membre exécutant de la société, celle-ci aurait le bénéfice d'un recrutement de jeunes gens, qui lui seraient d'autant plus dévoués qu'ils auraient reçu d'elle ses plus précieux encouragements.

Ainsi préparés, et pour donner plus de prix au titre de membre exécutant, les candidats, sur la proposition du directeur, seraient examinés par une commission chargée de se prononcer sur leur admission définitive.

M. Th. Dureau, constatant l'insuffisance des rares ouvrages destinés aux cours d'ensemble, vient d'écrire dans ce but un recueil du plus haut intérêt intitulé : *Études caractéristiques de solfège instrumental*, 25 Exercices d'ensemble pour tous les instruments à trois ou quatre pistons, qui permettra au chef directeur d'obtenir de ses jeunes élèves les progrès les plus rapides.

DE L'IMPORTANCE DES RÉPÉTITIONS

Les répétitions ! Voilà l'écueil où viennent se briser les meilleures bonnes volontés ! Fût-il le plus capable et le plus dévoué, le directeur-chef de musique n'en sera pas moins aux prises avec la difficulté d'obtenir la présence assidue de tout son personnel exécutant aux réunions de la société.

Quelles sont les causes de cette fâcheuse disposition de nos jeunes musiciens à oublier si facilement le chemin de la salle des répétitions ? En premier lieu les « sports » qui les attirent invinciblement... Est-ce à dire que les exercices de force et d'adresse soient à dédaigner pour le développement physique de notre race ? Loin de nous cette pensée, mais il faut aussi songer au moral. « L'homme n'est pas toujours jeune — a dit un philosophe — et il y a de cruels lendemains dans la vie ! » C'est alors qu'il reviendra à la musique, l'art par excellence qui nous console et nous réconforte dans les dures épreuves de l'existence et du labeur quotidien.

Les tendances que nous venons de signaler semblent s'accentuer chaque jour. Il y a là un point d'interrogation inquiétant pour l'avenir de nos sociétés musicales.

Peut-on réagir ?

On a essayé divers systèmes : la réprimande, l'exclusion temporaire ou définitive, les amendes, etc. Tous ces moyens, ou à peu près, ont été inefficaces. Ceux que nous proposons plus loin seront-ils infaillibles ? Nous n'oserions l'affirmer ; cependant il y aurait tout profit à en faire l'expérience.

Il s'agirait, d'abord, d'écarter avec soin tout morceau de musique empreint de vulgarité. Sur ce point, un directeur vraiment digne de ce nom doit se montrer très sévère, puisque sa mission consiste précisément à rendre les répétitions intéressantes par l'attrait d'un répertoire composé d'œuvres à l'abri de toute critique.

Ensuite, pour élever le niveau musical de la société qui lui est confiée, ce même directeur, par de petites conférences familières, s'efforcerait de mettre en lumière les qualités esthétiques des morceaux en cours d'étude, et plus spécialement des œuvres lyriques, en insistant sur le sens des paroles et des passages susceptibles d'émouvoir leurs interprètes.

Tel est le système d'éducation que nous préconisons. Il en est d'autres, d'un ordre différent, dont la recherche s'impose à l'initiative du directeur et à son dévouement de tous les instants.

SERVICE DES RÉPÉTITIONS

Nul ne contestera qu'un chef seul ne saurait suffire à la direction d'une société de quelque importance, s'il ne s'entourait d'intermédiaires dévoués, choisis et préparés par lui, dans le but de se décharger des menus détails qui absorberaient la meilleure partie de son temps, et ce, le plus souvent, au préjudice de son autorité artistique.

C'est de la *division du travail* que nous voulons parler, avec la conviction qu'elle serait féconde en résultats, si elle s'effectuait dans des conditions favorables au développement de l'instruction musicale de la société.

Le service des répétitions, tel que nous le comprenons, se composerait de quatre phases principales : 1° les *répétitions préparatoires d'ensemble* ; 2° les *répétitions par groupes séparés* ; 3° les *répétitions partielles* ; 4° les *répétitions générales*.

1° *Répétitions préparatoires d'ensemble.*

Cette répétition constitue la première phase de l'étude des morceaux destinés aux auditions publiques. Avant d'en distribuer les parties, le directeur devra s'assurer qu'elles sont conformes à la partition, qu'elles ne contiennent aucune faute d'impression, et que toutes les nuances d'expression et de mouvement y sont fidèlement représentées.

Il en dirigera lui-même la première lecture, de manière que tous, *répétiteurs*, *solistes* et *exécutants* se pénètrent du caractère de l'œuvre à interpréter, du style qui lui convient, des procédés d'exécution et, enfin, donnera toutes les instructions qu'il jugera utiles en vue des exercices de détail.

Nota. — Ne pas oublier que la justesse absolue et l'exactitude des mouvements doivent être rigoureusement observées.

2° *Répétitions par groupes.*

Les divers groupes, par catégories d'instruments, — autant que possible de même nature, — seront répartis suivant le nombre de *solistes* capables de remplir l'office de chef de pupitre.

Celui-ci, avant toute autre considération, devra se conformer aux indications de style et d'interprétation reçues à la répétition préparatoire.

Dans la pratique, il devra s'assurer du bon état des instruments et de leur accord au *diapason normal* officiel (1).

Pour la partie instrumentale, c'est à lui qu'il appartient d'indiquer les différents doigtés, de les simplifier s'il y a lieu, de veiller attentivement à la pureté de l'émission des *sons*, à la respiration, à l'observation des *temps forts* et des *temps faibles*, de la *durée* des *valeurs de notes* et des *silences*, etc.

---

(1) Question très importante lorsque plusieurs sociétés doivent se faire entendre simultanément.

D'autre part, il y aura tout intérêt à commencer l'étude des passages un peu compliqués, très lentement, de manière à entrer progressivement dans le mouvement réel.

3° *Répétitions partielles.*

C'est la troisième phase, et non la moins importante, de la division du travail.

Elle a surtout pour but de s'assurer que les prescriptions indiquées à la répétition préparatoire ont été strictement observées par les chefs de pupitre.

A cet effet, le directeur ou le sous-directeur réuniront les exécutants en deux groupes séparés : 1° les parties dites d'harmonie : *flûtes, hautbois, bassons, clarinettes* et *saxophones* ; 2° tous les cuivres (sans la batterie) composant les instruments dits de la « fanfare ».

Les chefs d'attaque seront présents à cet exercice — nouveau et sérieux contrôle — qui permettra de constater — sauf les rectifications nécessaires — qu'aucune imperfection, soit à l'égard des tonalités, de la justesse, du mouvement et des nuances, ne pourra compromettre les effets attendus d'une exécution irréprochable.

4° *Répétitions générales.*

Celles-ci — les répétitions générales — doivent être un résumé complet des études en commun.

Si satisfaisantes soient-elles, en apparence, c'est à partir de ce moment que le *directeur* assumera la responsabilité d'une exécution à parfaire dans tous ses détails, car, en effet, il n'aura pas trop de toute sa science, de tout son courage — dût-il faire recommencer dix fois les mêmes passages — pour obtenir une sonorité pleine, agréable et bien homogène, par la fusion des timbres et la mise en relief des traits caractéristiques de la *coloration orchestrale.*

A l'approche des auditions publiques ou privées, tous ses efforts seront concentrés sur l'unité d'interprétation. A cet effet, il invitera ses collaborateurs à sacrifier leur individualité dans les accompagnements, dont le rôle consiste précisément à soutenir la partie principale, le « Chant », qui doit prédominer en toutes circonstances.

AVIS IMPORTANT

CHAMBRE SYNDICALE DES ÉDITEURS DE MUSIQUE

Copie à la main ou Autographie d'Œuvres musicales

Dans l'intérêt des sociétés, nous croyons devoir leur rappeler que : TOUTE COPIE de musique (morceaux pour Chant ou Instruments, Messes, Motets, Chœurs, Morceaux d'orchestre, d'harmonie ou de fanfare, etc., partitions ou parties séparées), soit par la presse autographique, soit par manuscrit fait à la main, constitue une contrefaçon, et que partout où elle sera constatée, elle sera rigoureusement poursuivie devant les tribunaux, conformément aux lois sur la propriété littéraire et artistique.

Le Syndicat des Editeurs de musique ayant été informé que la contrefaçon n'avait pas cessé de s'exercer, et sur une grande échelle, s'est décidé à faire opérer la saisie de plusieurs volumes de Chœurs, Messes, de Romances et de Chansonnettes, que deux grands établissements scolaires avaient fait copier et autographier pour l'usage de leurs élèves.

Cette saisie a été opérée par les soins de la Commission syndicale des Editeurs de musique, au nom des Editeurs-propriétaires des ouvrages contenus dans lesdits volumes.

Les chefs des établissements incriminés, ayant reconnu le tort qu'ils avaient fait à ces éditeurs, ont consenti à payer une indemnité, les uns de 8.000 francs, les autres de 2.500 francs, pour arrêter les poursuites, et se sont engagés sur l'honneur à respecter désormais la propriété des Editeurs.

Nous croyons devoir avertir aussi les directeurs d'établissements scolaires, les instituteurs, les professeurs, les marchands et même les simples amateurs de musique, qu'ils n'ont pas le droit de se procurer et d'acheter les œuvres indûment *copiées, autographiées, imprimées*, ou celles qui sont importées illicitement de l'étranger en France et dont nous avons la propriété.

VIII

Formation des Sociétés en “ corps de musique ”

Pour l'exécution en public ou devant le jury.

L'adoption de règles fixes pour la formation instrumentale des sociétés en *corps de musique* doit être écartée ; cependant, la question mérite d'être étudiée avec soin par les directeurs.

Quand il s'agit d'un grand nombre d'exécutants, il est facile de la résoudre ; mais il faut, avant tout, songer aux sociétés qui n'ont à leur disposition qu'un personnel restreint.

Dans ces conditions, ils doivent se borner à grouper les instrumentistes de la manière la plus favorable pour obtenir une exécution basée sur l'affinité des timbres qui concourent à la sonorité générale.

Pour les « harmonies et fanfares » de force *moyenne*, la formation en *cercle* est la plus usitée.

Devant le jury, c'est le cercle en *fer à cheval* qui doit être adopté. L'ouverture de ce cercle doit être ménagée entre les *flûtes*, les *hautbois* et la *petite clarinette* pour les HARMONIES ; et entre les *bugles* et les *saxophones* pour la FANFARE.

Dans les deux cas, la *batterie* sera placée en face du jury et *au fond* du fer à cheval.

La formation *en ordre de marche* est subordonnée à l'importance des sociétés. Elle peut varier de *quatre* à *huit rangs* de front, suivant le nombre d'exécutants présents.

Pour combler ou dissimuler les vides résultant des absences constatées à la dernière heure, le chef de musique prendra telles dispositions qu'il jugera convenables, en tenant compte de l'affinité des timbres, ainsi qu'il a été dit plus haut.

Au repos, les grandes sociétés — n'était qu'elles sont obligées de doubler les pupitres à l'intérieur du *cercle* — restent soumises aux prescriptions ci-dessus. Il en est de même pour la formation en ordre de marche.

FORMATION DES SOCIÉTÉS EN ORDRE DE MARCHE

HARMONIE COMPLÈTE OU GRANDE HARMONIE

Batterie.

1er rang : 2 trompettes, 2 cors, 4 trombones (1er à droite).

2e rang : 4 cornets (1er à gauche), 3 altos, 1 bugle-solo.

3e rang : 3 bugles, 2 hautbois, 3 flûtes (petite flûte à droite).

4e rang : 4 secondes clarinettes, 4 premières (solo à droite)

Sous-Chef. *Chef.*

5e rang : 4 troisièmes clarinettes, 4 petites clarinettes.

6e rang : 1 clarinette-alto, 1 clarinette-basse, 2 bassons, 2 saxophones-altos, 1 soprano, 1 petit bugle.

7e rang : 2 saxophones-barytons, 2 ténors, 2 saxhorns-barytons *si b*, 2 basses (1re à droite).

8e rang : 3 basses *si b*, 2 contrebasses *mi b*, 2 contre basses *si b*, 1 saxophone-basse.

Nota. — Les instruments dits *facultatifs* et quelques doublures pourront être ajoutés en augmentant chaque rang d'une unité.

HARMONIE MOYENNE

Batterie.

1er rang : 2 trompettes, 2 barytons *si b*, 4 trombones (1er à droite).

2e rang : 3 cornets (1er à gauche), 1 petit bugle, 4 bugles (1er à droite).

3e rang : 3 altos, 2 hautbois, 3 flûtes (petite flûte à droite.

4e rang : 4 secondes clarinettes, 4 premières clarinettes (solo à droite).

Sous-Chef. *Chef.*

5e rang : 2 saxophones ténors, 2 altos, 1 soprano, 2 petites clarinettes.

6e rang : 2 saxophones barytons, 5 basses *si b* (1re à droite).

7e rang : 2 contrebasses *mi b*, 3 basses *si b*, un saxophone-basse.

HARMONIE RESTREINTE

Batterie

1er rang : 3 altos (saxhorns *mi b*), 3 trombones (1er à droite).

2e rang : 2 cornets, une trompette, un hautbois, 2 flûtes.

3e rang : 4 clarinettes (1res et 2es), 1 clarinette-solo, 1 petite clarinette.

Sous-Chef. *Chef.*

4e rang : 1 saxophone-ténor, 2 altos, 2 bugles, 1 petit bugle.

5e rang : 1 saxophone-baryton, 2 barytons (saxhorn *si b*), 2 basses *si b*.

6e rang : 2 basses *si b*, 1 contrebasse *mi b*, 2 contrebasses *si b*.

Remarque importante. — Pour obtenir une formation logique, nous avons dû redoubler ou ajouter quelques unités, et réduire à cinq exécutants le 5e et le 6e rang.

GRANDE FANFARE AVEC SAXOPHONES

Batterie.

1er rang : 2 trompettes, (1re et 2e), 6 trombones (1er à droite).

2e rang : 2 trompettes (3e et 4e), 3 seconds cornets, 3 1ers (solo à droite).

3e rang : 1 petit bugle, 3 seconds bugles, 3e 1ers, un bugle-solo.

4e rang : 2 cors (1er et 2e), 2 cors (3e et 4e), 4 saxhorns-altos (1er à droite).

Sous-chef. *Chef.*

5e rang : 2 saxophones-barytons, 2 ténors, 2 altos, 1 soprano, 1 sopranino.

6e rang : 2 saxhorns-barytons *si b*, 6 basses (1re à droite).

7e rang : 2 contrebasses *mi b*, 4 contrebasses *si b*, saxophone-basse, sarrusophone-contrebasse.

MOYENNE FANFARE AVEC SAXOPHONES

Batterie.

1er rang : 2 trompettes, 4 trombones (1er à droite).

2e rang : 2 1ers cornets, 2 seconds, 3 altos, 1 bugle-solo.

3e rang : 2 1ers bugles, 3 seconds, 2 saxhorns-barytons *si b*, 1 petit bugle.

Sous-chef. *Chef.*

4e rang : 2 saxophones-barytons, 2 ténors, 2 altos, 1 saxophone-soprano.

5e rang : 1 basse-solo, 2 premières, 4 secondes.

6e rang : 2 contrebasses *mi b*, — 2 contrebasses *si b*, 1 saxophone-basse.

FANFARE RESTREINTE (1)

(sans saxophones)

1er rang : 2 trompettes, 4 trombones (1er à droite).

2e rang : 2 cornets (1er à gauche), 2 seconds cornets, 2 cors.

3e rang : 1 petit bugle, 3 altos, 1 1er bugle, 1 bugle-solo.

Chef

4e rang : 2 seconds bugles, 2 barytons *si b*, 2 basses (1re à droite).

5e rang : 2 basses *si b*, 2 contrebasses *mi b*, 2 contrebasses *si b*.

PETITE FANFARE (2)

1er rang : 2 seconds cornets, 1 trompette, 3 trombones (1er à droite).

2e rang : 2 premiers cornets, 2 seconds bugles, 2 1ers bugles (solo à droite).

3e rang : 1 petit bugle, 3 altos, 2 barytons *si b*.

4e rang : 4 basses (1re à gauche), 1 contre-basse *mi b*, 1 contre-basse *si b*.

---

(1) 1 caisse claire, 1 caisse roulante, grosse caisse et cymbales (tolérées).

(2) 1 caisse claire, *ad libitum*, 1 caisse roulante pour les morceaux de caractères.

IX

Les Concours

L'état actuel de l'éducation musicale en France a mis en faveur les concours orphéoniques. C'est, pour les sociétés, un excellent moyen d'émulation qui leur permet d'affirmer leur valeur et leur vitalité.

Chaque année, dans les diverses localités qui organisent des concours musicaux, elles se réunissent pour lutter loyalement et pacifiquement contre leurs concurrents, à l'effet de leur disputer les récompenses accordées aux plus méritantes.

Ces récompenses consistent en *diplômes*, *médailles*, *palmes* et *objets d'art* décernés par un jury composé de personnalités artistiques, dont la compétence et l'impartialité sont à l'abri de toute suspicion.

Le but des concours n'est pas tout entier dans de vaines satisfactions d'amour-propre.

Ils ont été créés, en principe, pour contribuer aux progrès des sociétés, à leur développement, à leur union artistique et intellectuelle.

L'Institution Orphéonique, à l'époque actuelle, comprend trois espèces de concours :

1º Les concours de *lecture à première vue* ;

2º Les concours d'*exécution* ;

3º Les concours de *soli*.

Concours de lecture à première vue.

Les *directeurs* semblent parfois méconnaître l'importance des concours de lecture à *première vue*.

A notre avis, c'est une grave erreur qui les expose à des échecs certains. Ils ne doivent pas oublier qu'il y a là, pour le jury, un élément d'appréciation sur lequel il se base pour constater le degré d'instruction des sociétés concurrentes.

Concours d'exécution.

C'est, en quelque sorte, le résumé des études entreprises de longue date, en vue de se préparer aux épreuves de ce concours avec les meilleures chances de succès.

Elles sont de deux sortes : la première, un *morceau imposé* que les organisateurs de concours envoient aux intéressés en temps utile ; la seconde, une œuvre laissée *au choix* des sociétés concurrentes.

L'une et l'autre ont une égale importance pour juger les qualités essentielles d'exécution, d'interprétation, de style, de nuances, etc.

Concours de soli.

De la valeur des *solistes* dépend l'intérêt qui s'attache aux épreuves de ce concours, qui est une sorte de tournoi où les instrumentistes font assaut de virtuosité.

Dans certains concours, cette épreuve est remplacée par des concours *individuels* de *solistes*, également utiles pour l'éducation et l'avenir des instrumentistes studieux.

Un mot seulement pour inviter les *directeurs* à soigner les accompagnements, de manière à laisser au *soliste* toute son initiative pour donner à son exécution l'éclat que son sentiment lui inspire ; de le soutenir comme il convient dans les passages de douceur ou d'énergie, et enfin de l'aider à faire briller ses qualités d'artiste et de virtuose.

Nous n'avons pas à revenir sur les recommandations relatives à la mise au point des œuvres destinées aux auditions publiques (1), si ce n'est pour engager le *directeur* à faire un dernier et pressant appel à toutes les forces vives de son personnel.

---

(1)_Voir service des répétitions (pages 69 et suivantes).

Nota. — C'est à dessein que nous avons omis les épreuves dites *d'honneur*, qui tendent à disparaître, non seulement parce qu'elles nuisent à la sincérité des concours, en favorisant l'emploi de *membres d'emprunt*, mais encore parce que la dévolution des *primes en espèces*, décernées à titre de *prix*, est des plus *préjudiciable au bon renom de l'Institution orphéonique*.

Classement des sociétés.

Dans tous les concours de musique (chorale ou instrumentale), les sociétés sont groupées ainsi qu'il suit :

1° Une division d'excellence ;
2° Une division supérieure (1re et 2e sections);
3° Une première division (1re et 2e sections) ;
4° Une deuxième division (1re et 2e sections) ;
5° Une troisième division (1re, 2e et 3e sections,)

La division spéciale comprend deux catégories distinctes :

1° Les musiques scolaires qui, subdivisées en 1re, 2e et 3e sections, concourent entre elles ;

2° La section dite de *classement*, pour les sociétés de formation récente concourant pour la première fois et celles qui, en reconstitution, ou par suite de circonstances diverses, ne peuvent se maintenir au degré de classement antérieurement acquis.

C'est au jury qu'il appartient d'apprécier et d'indiquer dans quelle division et section chacune de ces sociétés devra désormais concourir.

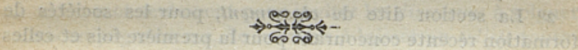
MM. les directeurs sont responsables du bon ordre et de la tenue des exécutants devant leurs jurys respectifs. Il n'est pas indifférent, non plus, d'exiger de leur personnel d'avoir à se présenter aux épreuves avec des instruments en parfait état de propreté.

Aucun de ces détails ne doit être négligé ; c'est, en tout cas, un indice certain du zèle des directeurs dans l'accomplissement de leurs devoirs extérieurs.

C'est aussi une excellente note qui s'ajoute aux appréciations rédigées en vue de la publication dans les journaux orphéoniques.

Réclamations.

Dans les concours, nulle réclamation ne peut être admise au courant des opérations, à moins d'être formulée d'avance, *par écrit*, et signée du président ou du directeur de la société.



PRÉPARATION D'UN CONCOURS MUSICAL

La préparation d'un concours musical est une chose souvent très difficile et toujours délicate ; aussi, sans entrer dans les multiples détails d'une organisation aussi complexe, nous pensons être utiles aux Présidents et Chefs de sociétés qui peuvent être appelés, soit à prendre la direction effective d'un concours de musique, soit à faire partie d'un comité d'organisation.

L'argent étant aussi le « nerf » de la musique, il faut, *avant tout*, s'assurer l'appui de la municipalité et l'attribution d'une subvention permettant de faire face aux frais *indispensables* de publicité, récompenses, jury, etc. En général, on doit compter environ *cent francs* par société, c'est-à-dire que, si l'on espère avoir l'adhésion de cinquante sociétés, c'est une allocation de 5.000 francs qui est nécessaire. Dans ce chiffre ne sont pas comprises les *primes en espèces*, nous parlons seulement des concours où il n'y a pas de prix en argent.

Nous insistons sur la nécessité d'obtenir une subvention de la Ville, car les souscriptions particulières et les « tombolas » sont choses très aléatoires, qui ne rendent pas toujours ce qu'on avait espéré. Avec une subvention on sait *où l'on va*, et, si l'allocation est modeste, on en est quitte pour limiter le nombre des adhésions ; en tout cas, il vaut infiniment mieux *bien recevoir* cinquante sociétés que d'en mal recevoir soixante-dix, et beaucoup d'organisateurs ne se font pas une idée du tort réel fait au commerce de leur ville par un concours où les sociétés ont été écorchées ou mal traitées. Cela fait, comme on dit, la tache d'huile, et la réputation plutôt fâcheuse ainsi acquise par une localité s'étend et persiste pendant de nombreuses années, car les sociétés musicales ne vont pas qu'à un seul concours pendant leur existence orphéonique, et les directeurs, les présidents, les musiciens qui se retrou-

vent dans d'autres villes où ils sont bien reçus et honnêtement traités ne manquent pas d'échanger leurs impressions avec des collègues d'autres groupes et de dire : « A la bonne heure ! ce n'est pas ici comme à X..., telle année, où nous avons été étrillés de la plus belle façon. » Et cela se sait, se colporte, se répand de telle manière qu'un nouveau concours musical à X... est pour ainsi dire chose impossible avant une dizaine d'années. En conséquence, la plus élémentaire sagesse — qui est aussi une habileté — commande de ne pas admettre plus de sociétés que les ressources de la ville ne le permettent, comme hôtels, restaurants et *locaux de concours*, dernier point qui est, lui aussi, trop souvent négligé ; enfin, même en limitant le nombre des adhésions, on fera bien de surveiller les tarifs de nourriture et de couchage, qui sont, parfois, d'une exagération si peu en rapport avec ce qui est fourni, de ce chef, aux sociétés, que les membres de celles-ci quittent la ville en se promettant de n'y jamais revenir, ni comme groupe concourant, ni même *individuellement* comme promeneurs ou excursionnistes, car il arrive fréquemment, à la suite des concours *agréables*, que des relations cordiales se nouent entre les commerçants locaux et des orphéonistes qui sont, parfois, commerçants eux-mêmes : soit encore, entre les présidents, les directeurs de sociétés et les « commissaires » qui les ont pilotés. Mais cela ne se produit pas quand on a été mal couché, mal nourri, et exploité sans vergogne par-dessus le marché.

Un second point, dont les organisateurs doivent aussi se préoccuper, c'est la rédaction d'un règlement de concours donnant satisfaction aux desiderata si souvent exprimés par les sociétés, et, depuis une vingtaine d'années surtout, par les fédérations musicales. Il n'existe pas, à vrai dire, de règlement unique, omnibus, pouvant s'appliquer exactement à toutes les régions, car il faut tenir compte des usages et coutumes « locaux » qui ne sont pas les mêmes dans toute l'étendue de la France ; mais, du moins, les

grandes lignes — celles surtout qui concernent le côté artistique, la partie *concours* proprement dite — peuvent être unifiées de manière à donner, *partout*, aux sociétés concourant les garanties qu'elles sont en droit d'exiger.

On peut, par exemple, se procurer les règlements de deux ou trois concours précédents — peu importe l'endroit — dont l'organisation a été citée avec éloges par l'unanimité de la presse orphéonique, et, de plus, demander à M. le Président de l'*Association des Jurés orphéoniques* (22, rue Rochechouart, à Paris) un exemplaire du *Règlement-Type* élaboré par le Comité de cette Association. A l'aide de ces documents, en les étudiant, les combinant, en adaptant à l'organisation en cours celles de leurs parties qui s'y prêtent — en tenant compte des coutumes et des ressources locales — on peut établir un règlement satisfaisant à la fois les sociétés, le jury et les commerçants, ce qui est le meilleur gage de réussite d'un concours, car les autres chapitres : décoration de la ville, estrades, banquets, etc., tout en ayant leur importance, ne sont, en somme, que des détails accessoires, matériels, subordonnés au budget dont on dispose.

Ensuite, l'attention du directeur du concours et des membres de la Commission musicale doit se porter tout particulièrement sur les morceaux *à imposer* aux sociétés. Pour choisir des œuvres vraiment appropriées aux divers degrés du classement, il faut une réelle compétence, car les abstentions sont dues, parfois, au choix défectueux des morceaux imposés. Dans le cas où la Commission musicale ne voudrait ou ne pourrait prendre sur elle de choisir ces morceaux, parmi les manuscrits qui lui sont soumis par les éditeurs, elle peut demander l'avis des notabilités musicales qu'elle se propose d'inviter comme présidents de groupe (chorales, harmonies, fanfares, etc.), ou même au président général du jury, si le concours n'est pas assez important pour permettre de désigner un président pour chacune des catégories orphéoniques représentées.

C'est même ce qui devrait toujours se faire, ne fût-ce que pour dégager — au point de vue artistique s'entend — la responsabilité de la Commission musicale, et pour éviter aussi — dans toute la mesure du possible — que les sociétés prenant part au concours ne perdent leur temps à étudier des œuvres banales, mal écrites, incapables d'élever le goût des exécutants ou des directeurs, et de faire progresser l'éducation musicale populaire. Et puis, par ce moyen, on donnerait aux présidents de jurys une autorité morale et artistique qu'ils ne peuvent que rarement exercer avec l'actuelle façon de procéder des comités d'organisation. De nos jours, neuf fois sur dix, un président de jury ou de groupe est un monsieur très décoratif, très bon musicien cela va sans dire, mais qu'on ne consulte *presque jamais*, ni sur les œuvres à imposer aux sociétés, ni même sur le choix des membres du jury qu'on lui demande de présider. En supposant *qu'on ne le charge pas* de désigner lui-même les morceaux et les jurés, il ne serait, cependant, que simplement logique de lui demander *s'il n'a pas d'observations à formuler* en ce qui concerne les uns et les autres ; autrement le rôle d'un président est *uniquement* « décoratif » et son influence nulle au point de vue *musical*, pour lequel, cependant, on l'a précisément invité.

Enfin, mettons que les morceaux à imposer soient — d'une façon ou d'une autre — choisis avec discernement. Pourquoi ne pas s'y prendre plus tôt qu'on ne le fait généralement et continuer la routine, déjà vieille d'un demi-siècle, qui *veut*, paraît-il, que ces morceaux soient envoyés ou indiqués aux sociétés *un mois* seulement avant la date du concours? Jadis, cela pouvait s'expliquer à la rigueur, — et encore — par le peu de difficulté des morceaux qu'il était possible d'imposer en des temps où les sociétés musicales étaient encore dans l'enfance. Mais, aujourd'hui, qu'on impose aussi bien aux chorales qu'aux instrumentales des œuvres parfois très importantes, d'une interprétation difficile, comportant des *détails* qui exigent de nombreuses répéti-

tions, pourquoi, seul, le temps accordé pour les étudier resterait-il immuable et invariablement fixé *à un mois*, comme en 1856 ? On peut objecter, peut-être, que l'instruction musicale populaire a progressé depuis un demi-siècle, c'est entendu, mais pas dans la même proportion que la difficulté des morceaux imposés. En somme, on ne voit pas bien ce qui s'oppose à ce que les morceaux soient envoyés deux mois ou, tout au moins, six semaines à l'avance, car, étant donné le temps matériel nécessaire, pour se procurer un nombre suffisant de parties détachées, le délai imparti est encore diminué de plusieurs jours. Aussi, sommes-nous certain d'être approuvé par toutes les sociétés musicales, en attirant sur cette défectuosité presque générale l'attention des comités d'organisation de concours. Quant au tirage au sort fixant l'ordre d'audition des sociétés dans chaque section, cela ne devrait influer en rien sur l'envoi des morceaux imposés, car ce tirage pourrait également se faire quinze jours avant le concours, cette formalité ayant été instituée surtout pour permettre l'établissement du programme. Mais, par exemple, il faudrait clore plus tôt *la réception des adhésions*, de manière que toutes les sociétés inscrites reçoivent à la même date les morceaux imposés. C'est une bonne habitude à prendre, et, à moins qu'on nous oppose également, en matière d'adhésion, la routine qui *veut* que la date de clôture primitivement fixée soit reculée une fois ou deux, nous ne voyons pas les arguments pouvant nous être objectés. Les sociétés s'accoutumeraient aussi bien à ce système qu'à celui qui consiste à envoyer leur adhésion à la dernière minute. Déjà, en présence de ce qu'ils considéraient comme un indice d'insuccès — et qui n'était très probablement qu'un retard dû à la mauvaise habitude que nous venons de signaler — plusieurs comités ont préféré remettre leur concours aux calendes grecques, c'est-à-dire à... quelques années.

Quand les sociétés auront compris tout le préjudice

que cause à l'Institution orphéonique en général, et à *elles-mêmes* en particulier, l'envoi tardif d'une adhésion depuis longtemps décidée, mais qu'elles reculent — le plus souvent sans aucun motif — jusqu'au jour fixé pour la clôture, elles renonceront, certainement, à une pratique dont elles sont les premières victimes, et qui, de plus, annule les efforts et le travail accomplis, pendant plusieurs mois, par les membres d'un comité, en même temps qu'elle rend absolument inutiles les dépenses préliminaires déjà faites en vue du concours, ce qui ôte aux organisateurs, on le conçoit, toute envie de recommencer.

Admettons que tout marche bien et qu'il y ait suffisamment d'adhésions— *en temps utile* — pour qu'on soit assuré de ne pas être obligé d'ajourner le concours ; il reste, maintenant, à composer le jury chargé de juger les sociétés.

Cette partie de l'organisation demande un tact tout particulier, car un artiste peut être excellent *musicien* et ne pas posséder les aptitudes, les connaissances *indispensables* pour faire un bon juré. Or, la plupart des incidents qui se produisent dans les concours, à l'occasion des épreuves, proviennent généralement de l'ignorance *orphéonique* de quelques jurés. Pour être bon juge en la matière, il ne suffit pas, en effet, d'être un compositeur éminent, un virtuose émérite, un harmoniste distingué, et si la première qualité requise est de bien connaître la musique et de pouvoir suivre une partition dans son esprit et ses détails, la seconde qualité, non moins indispensable, c'est de bien connaître aussi les sociétés musicales, leur composition, leur recrutement, leur « état d'âme », si l'on peut s'exprimer ainsi. Pour cela il faut qu'un juré ait vécu « de la vie » de ces sociétés, qu'il ait fait partie de l'une d'elles, comme directeur ou exécutant, ou, à tout le moins, qu'il ait étudié leur organisation et compris ce qu'on pouvait ou non exiger d'elles au point de vue artistique ; en un mot, il faut qu'un juré *orphéonique* — quelle que puisse être sa notoriété ou sa valeur musicale — n'oublie *jamais* que dans

un concours de ce genre, il a, devant lui, des *amateurs* et non pas des *professionnels*, et qu'il doit *toujours* juger en prenant pour base la différence qui existe entre les exécutants qui font de la musique pour occuper intelligemment leurs loisirs, et ceux qui, dans les théâtres et les grands orchestres, ne font que de la musique et *en vivent*. Or, parfois, des jurés ignorant tout des sociétés musicales populaires, et habitués seulement aux auditions artistisque des grands théâtres ou concerts, ne se mettent pas assez « dans la peau » de leur personnage du moment, et pèsent les modestes « orphéonistes » avec la même balance et les mêmes poids que s'il s'agissait des professionnels qu'ils entendent journellement.

C'est là l'écueil où se heurtent les comités qui recherchent « un nom » ou « des noms » sans se préoccuper autrement de savoir si ces sommités musicales possèdent également la compétence *spéciale* nécessaire pour juger sainement, équitablement des sociétés d'amateurs. Quand les deux qualités se trouvent réunies chez la ou les sommités dont il s'agit, alors c'est parfait et on ne peut que désirer qu'il en soit toujours ainsi, pour le plus grand profit artistique et *moral* des sociétés populaires, qu'on ignore encore beaucoup trop dans ce qu'il est convenu d'appeler « les hautes sphères » musicales.

Maintenant, il peut se faire que les comités d'organisation soient parfois embarrassés pour constituer un jury dont tous les membres aient donné des preuves de leur compétence spéciale en cette matière. Dans ce cas, ils n'ont qu'à demander au président de l'*Associaiton des Jurés orphéoniques* (à Paris, 22, rue Rochechouart) la liste des membres composant cette Association. Cette liste, qui comprend plus de cinq cents noms, dont chacun est suivi de l'indication de la spécialité (chorales, harmonies, fanfares, symphonies), constitue un document pouvant rendre aux comités de concours les plus précieux services. De plus, cette nomenclature donnant également la résidence

de chaque membre de l'Association, il en résulte la possibilité, pour les organisateurs, d'inviter d'abord les jurés les plus rapprochés de leur localité, réduisant ainsi, dans une mesure appréciable, le chapitre affecté aux frais de voyage des membres du jury. Toutefois, il ne serait peut-être pas prudent de ne prendre que des jurés *voisins* de la ville ou du département où le concours a lieu, car il faut toujours éviter que les Sociétés puissent croire ou « prétexter » que l'impartialité du jugement a pu être influencée par des sympathies ou des inimitiés de clocher. On évite toute suspicion à cet égard, en composant le jury de chaque section de manière à ne point donner prise à des réclamations de ce genre, ou encore en communiquant quinze jours à l'avance — aux sociétés inscrites, la liste *générale* du jury, de façon à leur permettre, le cas échéant, d'exercer leur droit de récusation. Que si, par exemple, une société demande que M. Un Tel ne fasse point partie du jury de la section où elle doit concourir, le comité en est quitte pour placer M. Un Tel dans une autre section, cela sans froissement aucun et sans que le juré récusé sache la suspicion dont il a pu être l'objet.

Il est encore un point très délicat — aussi bien pour les membres d'un jury que pour les Comités d'organisation. C'est la question du remboursement des dépenses de voyage en chemin de fer et des menus frais de voiture, car un juré, obligé d'emporter une malle ou une volumineuse valise, ne peut être tenu de se rendre, à pied, de son domicile à la gare et réciproquement.

Afin d'éviter tout marchandage et toute erreur, il convient, *dans la lettre d'invitation* adressée par le président du Comité à chaque juré, de mettre — en *post-scriptum* si l'on veut — l'indication suivante :

« En cas d'acceptation, le trésorier tiendra à votre dis-
« position une somme de —— pour vous couvrir du mon-
« tant du voyage en chemin de fer, des frais de voitures et
« autres débours. Cette somme vous sera remise le — à ——

« heures, à —— sur le vu de la présente lettre d'invita-
« tion. »

De cette façon, il ne saurait y avoir de discussions d'aucune sorte. En acceptant de siéger à ce concours, chaque membre du jury saura qu'il lui sera remboursé une somme de tant.

Il est bien entendu que les fonctions de juré sont absolument *gratuites*, c'est-à-dire qu'il n'est pas accordé de rémunération, de « cachet » aux personnalités ayant accepté l'invitation du Comité. Par contre, ce dernier doit *prendre* et *ramener* le juré à son domicile *personnel* (et non de gare à gare). Bien entendu, le voyage en chemin de fer est calculé sur le prix de la 1re *classe*. De plus, les frais de nourriture et de logement sont entièrement à la charge du Comité. Quant aux petites gratifications distribuées par les jurés au personnel de l'hôtel et du restaurant, cela rentre dans les « menues dépenses » qui doivent également être remboursées aux membres du jury par le Comité. En un mot, puisque les jurés ne sont pas rétribués, il est simplement juste qu'ils soient remboursés de toutes les dépenses qu'ils ont dû faire à l'occasion du concours.

Afin d'éviter le renouvellement d'un incident qui lui a été signalé, en 1906, le Comité de l'*Association des Jurés orphéoniques* a décidé que le voyage devait être calculé d'après le domicile *habituel* du juré, sauf, bien entendu, convention contraire entre le Comité du concours et le juré. De cette façon l'incident dont il s'agit ne pourra plus se renouveler, et un juré qui a sa résidence habituelle à Paris, ayant accepté de se rendre à un concours, mettons à Reims, ne pourra demander qu'on lui rembourse, aller et retour, son voyage... des Sables-d'Olonne, par exemple, où il se trouverait en villégiature au moment du concours ; c'est à lui de voir, quand il accepte une invitation, s'il sera à Paris (ou ailleurs) à la date indiquée. Si non, il peut en informer le Comité du concours, et accepter *sous réserve*. Au Comité de voir ce qu'il veut ou peut faire ; mais, en tout cas, en procé-

6

dant de cette manière, aucun malentendu ne peut se produire.

Enfin, pour permettre de pourvoir, en temps utile, au remplacement des premiers invités *non acceptants*, il faut que les lettres d'invitation soient envoyées deux mois au moins avant la date du concours, pour les présidents généraux et les présidents de groupe, et un mois et demi d'avance pour les autres membres du jury. Quand la date est fixée à Pâques ou à la Pentecôte, époques où les concours musicaux sont toujours fort nombreux, il est même prudent de s'y prendre beaucoup plus tôt si l'on ne veut pas être embarrassé au dernier moment. Quant au nombre des jurés, on compte *trois* membres par chaque groupe de *cinq sociétés* des 3e, 2e et 1re divisions, et *cinq* membres pour chacun des locaux où doivent concourir des sociétés des divisions supérieure ou d'excellence. On agit sagement aussi — afin de parer aux défections toujours possibles — en invitant quelques jurés *en plus* de ce minimum, et, si tout le monde est présent, on en est quitte pour mettre *cinq* membres à la première division et à la 2e, au lieu de trois.

Éviter également de mettre plus de *cinq* sociétés par local de concours, surtout s'il s'agit de hautes divisions, car une seule section *trop chargée* suffit pour amener des retards parfois considérables dans les horaires prévus pour chaque épreuve, et pour reculer d'une façon très ennuyeuse, pour tout le monde, la distribution des récompenses.

En terminant, nous appellerons encore l'attention des organisateurs sur deux points qui ont également leur importance :

1° Quand, par suite du nombre des sociétés *d'un même classement*, il est nécessaire de les fractionner en plusieurs groupes, on doit opérer cette répartition en tenant compte du chiffre d'exécutants, de manière que l'effectif de chacune des sociétés en présence soit, autant que possible, à peu près le même, afin qu'une société de 25 musiciens ne soit

pas appelée à se mesurer contre une autre pouvant mettre en ligne 40 ou 45 exécutants.

2° Choisir judicieusement les locaux de concours : pour les chorales des locaux *couverts* ; pour les instrumentales qu'on serait obligé de faire concourir en plein air, s'assurer *toujours* de la position du soleil aux heures où doivent avoir lieu les épreuves, et ne choisir aucun endroit n'offrant pas, à ces moments de la journée, *assez d'ombre* pour éviter tout risque d'insolation et permettre aux sociétés de concourir dans des conditions convenables à ce point de vue.

Ce sont là, peut-être, de menus détails, mais tous les organisateurs expérimentés savent que ce sont les petits détails bien réglés qui font la réussite des concours.



X

Subventions aux Sociétés Musicales à Paris et dans les départements

Le sous-secrétariat des Beaux-Arts (3, rue de Valois) du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, dispose de certains crédits destinés à encourager les sociétés musicales. De même, à l'occasion de concours et de festivals, il peut accorder des médailles ou des objets de la manufacture nationale de Sèvres pour être remis en prix, au nom du gouvernement. Parfois encore, cette administration attribue des estampes comme lots principaux pour les tombolas organisées par les soins des sociétés de musique.

Dans tous les cas, il y a lieu d'en formuler la demande à M. le Ministre des Beaux-Arts, en prenant le soin de la faire apostiller par les maires des communes intéressées et de la faire présenter par les députés ou sénateurs de la région. Les frais d'envoi de ces différents objets sont toujours à la charge des demandeurs.

Les allocations en argent ou en médailles sont distribuées au bureau des théâtres de l'administration des Beaux-Arts, les objets en Sèvres par le bureau de l'enseignement et des manufactures nationales ; l'important bureau des travaux d'art, musées et expositions est tout spécialement chargé de faire parvenir aux intéressés les gravures demandées.

Il est à noter qu'en raison de la modicité des ressources pécuniaires réparties par le bureau des théâtres, les sociétés musicales reçoivent *une fois pour toutes* un encouragement en argent. Il est aussi possible de se faire octroyer, à titre de dépôt pour les bibliothèques des sociétés musicales, certains ouvrages spéciaux sur le solfège, la musique, la composition ou l'instrumentation.

Les ouvrages en question doivent être déposés dans les bibliothèques des conservatoires ou des écoles de musique de la région, il sera toujours facile, par suite, de les y consulter.

Pour les concours importants de musique, l'administration des Beaux-Arts peut, sur la demande des organisateurs, s'y faire représenter par l'envoi d'un délégué spécial, généralement l'un des inspecteurs de l'enseignement musical. Dans ce cas, M. le Ministre des Beaux-Arts peut autoriser cette personnalité, déléguée en son nom, à remettre des distinctions honorifiques.

Prendre, dans ce cas, tous renseignements au cabinet de M. le Ministre de l'Instruction publique ou du sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts, sans oublier de faire cette demande par le député de sa région.



XI

Loteries et Tombolas

Bien que prohibant formellement les loteries de toute espèce, la loi du 21 mai 1836 fait cependant exception pour « les loteries d'objets mobiliers exclusivement destinées à des actes de bienfaisance ou à l'encouragement des arts ».

Les sociétés musicales peuvent être autorisées à organiser des loteries en vue d'acquisitions ou de réparations d'instruments ; dans ce cas, les loteries sont considérées comme ayant pour but « l'encouragement des arts ».

Les autorisations sont délivrées, savoir : par le préfet de police pour Paris et le département de la Seine, et, dans les autres départements, par les préfets sur la proposition des maires ; les sous-préfets statuent également sur l'autorisation jusqu'à concurrence de 2.000 francs, le préfet étant seul compétent pour statuer au-dessus de 2.000 francs et jusqu'à 5.000 francs.

Les demandes en autorisation sont établies sur timbre à 0,60 centimes et indiquent : le nombre et le prix des billets ; l'emploi qui doit être fait du produit de la loterie (achat, réparation d'instruments, etc...). Elles sont appuyées de l'avis du maire et d'un exposé de la situation financière de la société. L'expédition de l'arrêté d'autorisation doit être timbrée à 1 fr. 80 aux frais de l'association.

La demande ne peut être examinée que si la société est régulièrement constituée, c'est-à-dire si elle s'est conformée aux dispositions de la loi du 1er juillet 1901 sur les associations.

Le libellé des billets ainsi que des prospectus, des annonces et de toutes autres publications relatives à une loterie, doit être soumis à l'approbation du préfet ou du sous-préfet qui a pris l'arrêté d'autorisation.

Le tirage a lieu sous la surveillance de l'autorité muni-

cipale aux jour et heure qu'elle a déterminés. Dans les trois jours qui suivent le tirage, la liste des numéros gagnants, avec l'indication des lots échus à chacun d'eux, doit être adressée au préfet, — ou au sous-préfet, — et le produit net de la loterie doit être entièrement appliqué à la destination pour laquelle elle est établie et autorisée ; il doit en être valablement justifié.

La Maison ALPHONSE LEDUC est toujours heureuse de mettre à la disposition des Directeurs-Chefs de musique, un certain nombre de lots en vue des loteries et tombolas qu'ils pourront organiser.

Il leur suffira d'adresser une demande à MM. ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND et Cie, éditeur de musique, en y joignant 1 fr. en vue des frais de port : un envoi de musique leur sera fait aussitôt.



XII

Fédération Musicale de France

La première tentative de groupement général des sociétés musicales populaires de France fut faite, en 1884, par feu Delaporte. Cette association, fondée l'année même où fut votée la loi Floquet sur les syndicats, prit le titre de « *Syndicat des Sociétés musicales de France* ». Son bureau, composé de directeurs de sociétés, fut constitué comme suit :

Président : A. Jouvin (*Choral de Belleville*).

Vice-présidents : Cléret (*Harmonie l'Union Française*) ; E. Mas (*Alliance Philharmonique, symphonie*).

Secrétaire général : H. Vatin (*Fanfare La Jeune France*)

Trésorier : Leclerc (*Choral Le Louvre*).

En 1889, ce groupement comprenait environ 400 sociétés et possédait un journal spécial, le *Bulletin officiel du Syndicat*, qui, ayant ensuite agrandi son format, prit le titre de *Progrès Orphéonique*.

A la suite de l'Exposition Universelle de 1889, à laquelle les sociétés musicales prirent une part très remarquée dans le groupe de l'*Economie Sociale*, le secrétaire de la 12e section de ce groupe, M. E.-O. Lami, fonda la première *Fédération des Sociétés musicales de France*, dont le bureau fut ainsi composé :

Président : M. Jules Gaillard, député de l'Oise ;

Secrétaire général : M. E.-O. Lami, publiciste ;

Secrétaire des procès-verbaux : M. E. Mas, publiciste.

Trésorier : M. Ed. Philippe, auteur dramatique.

La première « Fête fédérale » eut lieu en 1891, à Saint-Germain-en-Laye, avec un très grand succès. C'est à cette fête que fut exécutée, pour la première fois, la cantate de Georges Hüe, *Vox populi*, paroles de E.-O. Lami, et la *Fédérale*, de Massenet, paroles de Georges Boyer.

C'était au moment où de vifs dissentiments existaient entre les sociétés musicales et la Société des Auteurs,

Compositeurs et Éditeurs de musique. Grâce au talent et au dévouement du président du Conseil Fédéral, M. Jules Gaillard, député de l'Oise, la Chambre adopta, en 1893, une proposition de loi exonérant les sociétés musicales populaires du paiement de tous droits d'auteurs pour leurs exécutions publiques et gratuites. Transmise au Sénat, cette proposition fut renvoyée à une Commission dont la majorité se prononça en faveur de l'adoption. Mais, entre temps, à la suite des démarches de la Société des Auteurs, une Commission extra-parlementaire avait été instituée par le ministre de l'Instruction publique pour examiner la question. En présence de l'attitude de la Commission sénatoriale, dont la majorité était favorable à l'exonération totale des droits pour ce qui concerne les auditions gratuites, la Société des Auteurs, afin de sauvegarder « le principe », proposa une transaction, un *modus vivendi*, fixant à *un franc* par an et *par société*, le montant des droits à payer aux auteurs et compositeurs pour les auditions ou concerts sans recette *directe* ou *indirecte*. Ce *modus vivendi*, accepté par le Conseil Fédéral, fut sanctionné, le 21 mai 1894, par une circulaire de M. Spuller, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Elle est toujours en vigueur.

Cette laborieuse campagne terminée et ce succès remporté, on pouvait croire que les sociétés musicales allaient se faire inscrire en foule à la Fédération. Il n'en fut rien. Comme, d'autre part, la création de comités régionaux n'avait pas donné les résultats espérés, le Conseil estima qu'il n'y avait pas lieu, pour le moment, de poursuivre le groupement général des sociétés musicales populaires, et, par suite, de continuer à percevoir des cotisations dans ce but. Sans être dissoute officiellement, la première Fédération cessa de fonctionner vers la fin de 1894.

En 1895, l'activité reprit, à Bourges cette fois. Le Comité directeur de la nouvelle Fédération musicale fut successivement présidé par MM. Hervet, Émile Pessard et Samuel Rousseau. Malgré le dévouement des présidents et des mem-

bres du Comité directeur, les adhésions ne vinrent guère plus nombreuses qu'à la précédente Fédération, et le congrès annuel, tenu à Évreux, en 1904, eut à constater, de nouveau, l'apathie de la plupart des sociétés musicales populaires.

Les efforts de ces Fédérations n'étaient point cependant demeurés stériles, car, en plusieurs points de la France, des groupements départementaux s'étaient peu à peu constitués, dont le plus vivace et le plus agissant était l'*Union de l'Eure*, présidée par M. Émile Clérisse. Mais le plus important de ces groupements — régional celui-là — fut, en 1903, la Fédération des musiques du Nord et du Pas-de-Calais, qui, sous l'énergique impulsion de son président, M. Alfred Richart, prit, en peu de temps, un développement considérable. Aussi, en 1905, quand une assemblée générale, provoquée par le président de l'*Union de l'Eure*, eut lieu à Paris en vue de reconstituer, sur de nouvelles bases, la *Fédération musicale de France*, l'adhésion de l'important groupement formé par les sociétés du Nord et du Pas-de-Calais vint donner à cette reconstitution une vitalité qui, depuis, s'est accentuée à chacun des congrès généraux annuels tenus : à Arras (1904), Nantes (1905), Tourcoing (1906), Troyes (1907). Lors de ce dernier congrès, la *Fédération musicale de France* rayonnait sur cinquante-quatre départements, et, de nouveaux groupements s'organisant chaque jour, il est permis d'espérer qu'avant peu toutes les sociétés musicales françaises seront unies par le lien fédéral.

La Fédération Générale est administrée par un *Comité Central*, qui se réunit tous les trois mois, à Paris, au siège social, 22, rue Rochechouart (salle Pleyel-Wolff-Lyon). Ce Comité se compose de : 1° les délégués nommés par les fédérations départementales ou régionales affiliées ; 2° quinze membres nommés par le congrès annuel.

Depuis 1905, le Bureau du Comité central a été constamment maintenu, ce qui n'a pas peu contribué à assurer l'unité de vues et de direction, et, par suite, à propager

l'idée fédérale dans toute la France. Ce Bureau est composé comme suit :

Président d'honneur : M. A. Couesnon, député de l'Aisne.

Président : M. Alfred Richart, président de la Fédération du Nord et du Pas-de-Calais, à Lens (Pas-de-Calais).

Vice-présidents : M. Ém. Clérisse, président de la Fédération de Normandie, à Évreux (Eure) ; M. Lamarre, président de la Fédération de Seine et Seine-et-Oise, 3, rue Humblot, à Paris.

Secrétaire général : M. Ch. Wattinne, sous-directeur de l'Orphéon national des *Cricks-Sicks*, à Tourcoing (Nord).

Trésorier : M. A. Serbourse, directeur du *Choral Chevé* du XIe arrondissement, 41, rue des Francs-Bourgeois, à Paris.

Voici les statuts de cette puissante organisation :

Fédération musicale de France

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Il est formé, sous le nom de : *Fédération musicale de France*, une association artistique dont le siège est à Paris.

ART. 2. — La *Fédération* a pour but de répandre et de favoriser l'art musical, de contribuer au développement de l'Institution orphéonique en France ; de s'occuper des questions d'ordre général intéressant les sociétés musicales ; de donner aux concours de musique une organisation et une réglementation unique dans ses grandes lignes ; de fournir aux sociétés musicales et aux musiciens tous les renseignements dont ils peuvent avoir besoin ; de prendre en main la défense des intérêts communs ; enfin d'établir des relations amicales entre tous les adhérents et de leur procurer tous les avantages matériels ou moraux qui en peuvent résulter, conformément aux règlements à intervenir.

Art. 3. — La *Fédération* se compose des sociétés musicales de France, d'Algérie, des colonies, des pays de protectorat et de la principauté de Monaco, qui ont adhéré à ses statuts et règlements. Elle admet, en outre, individuellement, comme membres associés, les personnes qui désirent seconder son œuvre ; comme membres donateurs, les personnes qui remplissent les conditions à déterminer par le règlement d'administration ; comme membres d'honneur, les personnes ayant rendu des services éminents à la cause orphéonique et à la *Fédération*.

Art. 4. — Les sociétés fédérées sont groupées par département. Chaque département forme une union ou fédération départementale dès qu'il a atteint un minimum de dix sociétés affiliées. Les groupes départementaux ainsi constitués, réunis par région, forment, s'ils le désirent, des unions ou fédérations régionales.

Les sociétés isolées non constituées en unions ou fédérations départementales ou régionales peuvent se rattacher à l'union ou fédération départementale la plus voisine, ou, à défaut de voisinage, s'inscrire à la Fédération musicale de France comme assimilées aux membres associés.

La cotisation des sociétés isolées rattachées à la Fédération de France est fixée à 5 francs par an.

Art. 5. — La *Fédération* est administrée et dirigée par un Comité central, lequel se tient en contact permanent avec les bureaux des unions ou fédérations départementales ou régionales, pour être leur organe auprès des pouvoirs publics, leur servir de trait d'union général entre elles, créer la cohésion entre tous les éléments orphéoniques et faire valoir leurs revendications légitimes en toutes circonstances.

Ce Comité se compose, indépendamment des délégués départementaux, de quinze membres élus par le Congrès pour trois ans et renouvelables par tiers. Les membres sortants sont rééligibles. Font partie du Comité central,

comme membres titulaires, les délégués nommés par les groupes départementaux, à raison d'un délégué par département où il existe une union ou fédération départementale ou régionale.

Cette catégorie de membres du Comité peut, en cas d'absence motivée, voter par correspondance sur l'ordre du jour des séances.

Le bureau du Comité central nommé par le Congrès se compose de :

Un président ;

Deux vice-présidents ;

Un secrétaire ;

Un trésorier.

ART. 6. — Le Comité central est investi des pouvoirs nécessaires pour administrer la *Fédération*.

ART. 7. — Tous les ans se réunit le Congrès ou assemblée générale qui, seul, peut opérer des modifications aux statuts, modifications qui ne peuvent être adoptées qu'à la majorité des trois quarts des suffrages exprimés.

ART. 8. — Le projet de budget et les comptes de l'année écoulée sont soumis au congrès par le Comité central ; le congrès désigne une commission de trois membres qui, au vu des pièces comptables, fait son rapport tant sur les comptes de gestion que sur le budget.

L'approbation des comptes et chaque article du budget sont votés, après discussion, à la majorité absolue.

ART. 9. — Tout membre du congrès a le droit de question et d'interpellation en ce qui concerne les actes du Comité central, mais à charge d'en demander l'inscription, quinze jours à l'avance, à l'ordre du jour.

Pour chaque vote, tout membre du congrès a le droit d'exprimer un nombre de voix égal à celui des sociétés musicales, régulièrement inscrites à la *Fédération musicale de France*, qu'il représente.

ART. 10. — Au cas où des circonstances graves intervien-

draient, le Comité central a le droit de réunir un congrès extraordinaire. Il doit le faire sur la demande signée de 25 délégués au congrès autorisés par leurs sociétés.

ART. 11. — Nul ne peut remplir une fonction dans la *Fédération* s'il n'est Français et ne jouit de ses droits civils.

ART. 12. — Les unions ou fédérations départementales ou régionales, ainsi que les membres associés désirant faire partie de la fédération, doivent adresser leur demande d'admission au secrétariat.

Toute demande d'admission implique une adhésion complète aux statuts et règlements de la *Fédération*.

ART. 13. — La cotisation des membres associés est fixée à 5 francs par an. Chaque union ou fédération départementale est inscrite d'office comme assimilée aux membres associés et paye une cotisation de 5 francs par an. Chaque union ou fédération régionale paye également une coti sation de 5 francs par an et par département.

ART. 14. — La cotisation des membres associés ou assimilés doit être payée en janvier pour l'année courante. Passé ce délai, elle est prise en remboursement par le trésorier. Tout membre associé ou assimilé n'ayant pas payé sa cotisation peut être déclaré démissionnaire.

ART. 15. — Tout membre associé ou assimilé voulant se retirer de la *Fédération* doit adresser sa démission, par écrit, au secrétariat. Pour qu'une démission soit valable, elle doit être envoyée avant le 31 janvier. Passé cette date la cotisation est due pour l'année courante.

ART. 16. — Tout membre associé ou assimilé qui se conduit de façon à discréditer la *Fédération*, moralement ou matériellement, qui ne se conforme pas à ses statuts ou règlements, peut être, suivant le cas, suspendu, rayé ou exclu par le Comité central.

ART. 17. — L'actif de la *Fédération* appartient intégrale-

ment aux unions ou fédérations départementales ou régionales ; les membres associés n'y ont aucun droit.

ART. 18. — Les unions ou fédérations régionales ou départementales qui cessent d'appartenir à la *Fédération*, pour quelque cause que ce soit, n'ont aucun droit, au moment de leur retraite, sur les fonds en caisse et ne peuvent exiger, en aucun cas, le remboursement des sommes versées par elles.

ART. 19. — La durée de la *Fédération* est illimitée. La dissolution ne peut être prononcée que par un Congrès réunissant au moins les trois quarts des délégués des sociétés fédérées, et à la majorité des trois quarts des suffrages exprimés. Si, à la première réunion, le nombre des délégués présents n'est pas suffisant pour délibérer, une deuxième réunion est convoquée un mois au moins après, et la dissolution peut être prononcée quel que soit le nombre des présents.

En cas de dissolution, il sera statué, séance tenante, sur l'emploi de l'actif en caisse.

ART. 20. — La *Fédération* s'interdit absolument toute discussion et toute manifestation politique ou religieuse.

ART. 21. — Elle s'interdit également tout trafic sur l'organisation intérieure des concours de musique.

ART. 22. — Les insignes adoptés par la *Fédération* diffèrent des insignes et décorations adoptés par l'État.

ART. 23. — En cas de modifications aux statuts, la *Fédération* devra demander de nouveau, à l'autorité compétente, l'autorisation prescrite par l'article 291 du code pénal.

Ajoutons que le Congrès décerne, chaque année, des médailles aux musiciens comptant au moins 35 années de présence dans les rangs de la même société.

Voici, maintenant, pour les sociétés non encore fédérées qui voudraient se constituer en groupements départemen-

taux ou régionaux, un modèle de statuts. Nous croyons ne pouvoir mieux faire que de reproduire ceux de la *Fédération des Sociétés musicales du Nord et du Pas-de-Calais*, qui comptait, au 1er juillet 1907, **729** sociétés inscrites et **36.397** adhérents.

Fédération des Sociétés musicales du Nord et du Pas-de-Calais

Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Beaux-Arts
(*Décision du* 14 *Mars* 1903).

RÈGLEMENT

Article premier. — Il est formé entre les sociétés musicales du Nord et du Pas-de-Calais adhérant aux présents statuts une Association amicale, sous le nom de *Fédération des Sociétés musicales du Nord et du Pas-de-Calais*.

Elle a son siège à Lille, ancienne Faculté des Sciences, rue des Fleurs.

But de la Société.

Art. 2. — Cette Fédération a pour but, tout en respectant l'autonomie de chaque Société :

— De créer des liens d'amitié entre toutes les sociétés adhérentes, afin d'unir les efforts de chacune d'elles pour constituer la plus grande force possible et d'obtenir ainsi le nombre le plus élevé des avantages voulus ;

— De tendre une main secourable aux musiciens que l'infortune peut atteindre ;

— De répandre et de favoriser l'art musical ;

— De prêter son concours aux Municipalités qui en feront la demande pour l'organisation de solennités musicales ;

— De s'occuper des questions d'ordre général intéressant

les sociétés musicales, comme aussi de fournir à celles-ci tous les renseignements dont elles peuvent avoir besoin ;

— De rechercher et de poursuivre tout ce qui peut contribuer au développement de l'Institution orphéonique, et enfin de prendre en mains la défense des intérêts communs.

Composition de la Fédération.

Art. 3. — La Fédération se compose des sociétés du Nord et du Pas-de-Calais adhérentes.

Elle admet, en outre, individuellement :

Comme membres protecteurs, les personnes qui désirent seconder son œuvre en lui prêtant leur appui à l'aide de conseils ou cotisations ;

Comme membres donateurs, les personnes qui s'inscriront dans les conditions déterminées par le présent règlement ;

Comme membres d'honneur, les personnes ayant rendu des services éminents à la cause orphéonique, ou encore celles dont le patronage peut être utile à la prospérité de la Fédération.

Admission.

Art. 4. — Pour faire partie de la Fédération, il faut en faire la demande au Président.

Toute demande d'admission implique une adhésion complète aux statuts et règlements de la Fédération.

Les admissions sont prononcées par le Comité de direction.

Les membres d'honneur sont nommés par ledit Comité.

Exclusion et démission.

Art. 5. — Est exclu de la Fédération : toute société ou tout membre individuel qui se conduit de façon à discréditer la Fédération ou qui ne se conforme pas à ses statuts ou règlements.

Art. 6. — L'exclusion sera prononcée par le Comité de direction, érigé par ce fait en Conseil de discipline, à la majorité des voix.

Toute société aura droit de se défendre devant le Comité. Son président sera prévenu au moins huit jours à l'avance par lettre recommandée.

Art. 7. — Toute démission doit être adressée par écrit au président de la Fédération. Pour que celle-ci soit valable, elle doit parvenir avant le 1er janvier ; passé cette date, la cotisation est due pour l'année en cours.

Administration.

Art. 8. — La Fédération est administrée par un Comité de direction composé de vingt et un membres, pris parmi les Présidents, Directeurs ou Délégués des sociétés adhérentes, ou les membres protecteurs ou donateurs, sans que le nombre de ces derniers puisse être supérieur à deux.

Art. 9. — Dans le Comité devront obligatoirement figurer au moins un représentant de chaque arrondissement du Nord et du Pas-de-Calais, trois représentants des sociétés lilloises, un des sociétés roubaisiennes, et un des sociétés de la ville de Tourcoing.

Art. 10. — Le Comité est élu en Congrès ordinaire, au scrutin de liste et à la majorité des suffrages des membres présents ou représentés.

En cas d'égalité de suffrages, le plus âgé est élu.

Les membres du Comité, tous obligatoirement Français, jouissant de leurs droits civils et politiques, sont élus pour trois ans. Ce Comité est renouvelable par tiers chaque année; toutefois, le Président et le Secrétaire ne seront de droit sortants qu'à l'expiration de la troisième année.

Le sort déterminera immédiatement les séries sortantes.

Les membres sont rééligibles.

Art. 11. — Si un membre du Comité cesse d'être Président,

Chef ou Délégué de société, il reste néanmoins en fonction jusqu'à l'expiration de son mandat.

Art. 12. — En cas de démission ou de décès, le Comité reste incomplet jusqu'au prochain Congrès.

Art. 13. — Le membre du Comité nommé en remplacement d'un membre démissionnaire ou décédé, entre dans la série à laquelle son prédécesseur appartenait.

Art. 14. — Le Comité nomme son Bureau, qu'il choisit dans son sein ; celui-ci se compose d'un Président, de deux Vice-Présidents, l'un du Nord et l'autre du Pas-de-Calais, d'un Secrétaire général, d'un Secrétaire adjoint et d'un Trésorier-Archiviste.

Faculté est laissée au Comité de choisir les Secrétaires et le Trésorier-Archiviste en dehors de son sein, comme aussi de diviser les fonctions de Trésorier et d'Archiviste, en rémunérant, si besoin est, leurs titulaires.

Art. 15. — Le Comité de direction fait lui-même son règlement intérieur, s'occupe des affaires courantes de la Fédération, la représente vis-à-vis des tiers, veille à sa gestion financière, prend toutes les mesures qui ne sont pas du ressort du Congrès.

Il se réunit au moins une fois par trimestre et chaque fois que l'intérêt de la Fédération l'exige.

La présence des sept membres du Comité est nécessaire pour la validité des délibérations.

Art. 16. — Les membres du Comité sont convoqués par lettre du Secrétaire général indiquant l'ordre du jour.

Art. 17. — Les fonctions de membre du Comité sont gratuites. Il ne leur sera alloué aucune espèce d'indemnité, sous quelque prétexte que ce soit.

Président.

Art. 18. — Le Président du Comité de direction préside de droit les congrès et réunions ; il est le représentant

officiel de la Fédération. Il dirige les séances et veille à l'observation rigoureuse des statuts.

En cas de ballottage dans les votes, sa voix est toujours prépondérante.

En son absence, le Président est remplacé par l'un des Vice-Présidents.

Secrétaire général.

Art. 19. — Le Secrétaire général est chargé de toute la correspondance et de la rédaction de tous les procès-verbaux ; il convoque le Comité et les Sociétaires sur l'ordre écrit du Président.

Le Secrétaire lui vient en aide.

Trésorier-Archiviste.

Art. 20. — Le Trésorier-Archiviste est chargé des recettes et dépenses et aussi du classement et de l'entretien de tout ce qui compose la bibliothèque.

Il ne peut acquitter aucun mémoire sans que celui-ci soit revêtu préalablement de la signature du Président.

Art. 21. — A chaque réunion trimestrielle du Comité, il présente le compte rendu de la situation financière.

Délégués d'arrondissement.

Art. 22. — Dans chacun des arrondissements du Nord et du Pas-de-Calais, le Comité nomme un délégué avec le titre de délégué d'arrondissement, et, afin de lui permettre de renseigner les sociétés adhérentes de son groupe sur les travaux de la Fédération, il a droit d'assister aux réunions du Comité avec voix consultative simplement.

Si le Comité n'est pas au complet, un ou plusieurs délégués d'arrondissement présents suppléent les absents.

Le sort désigne alors celui ou ceux appelés à remplacer le ou les membres du Comité absents.

Commissions.

Art. 23. — Des commissions composées de six membres pourront être formées pour étudier les questions techniques, financières, de prévoyance et autres soumises au Comité.

Le Président du Comité présidera de droit celles-ci.

Chaque commission nommera son rapporteur, lequel adressera son rapport au Comité de direction.

Le nombre et le titre de ces commissions spéciales est laissé au choix du Comité, qui cependant devra s'inspirer des vœux du Congrès.

Art. 24. — Une commission spéciale, dite de vérification des finances et composée de cinq membres, aura mission de vérifier les comptes du Trésorier et de présenter son rapport au Congrès annuel.

Cette Commission, prise en dehors du Comité, est nommée chaque année par le Congrès.

Cotisations.

Art. 25. — La cotisation annuelle à payer par chaque société adhérente et par membre protecteur est fixée à 6 francs par an, payables d'avance dans le mois de janvier ; elle sera recouvrée par les soins du Trésorier et aux frais de la Fédération.

Art. 26. — En outre de ce versement, chaque société payera obligatoirement, pour alimenter la Caisse de prévoyance appelée : Œuvre du Gros Sou Orphéonique, chaque semestre et d'avance, aux dates des 1er janvier et 1er juillet, une cotisation fixe de cinq centimes par membre exécutant inscrit sur ses contrôles.

A l'appui de ce versement devra obligatoirement être joint un état faisant connaître les noms, prénoms, lieux et dates de naissance des sociétaires; il sera établi suivant un modèle indiqué.

Art. 27. — Pourront obtenir le titre de membres donateurs les personnes qui verseront en une seule fois une somme minimum de cent francs.

Art. 28. — Toute société ou membre admise avant le mois d'octobre doit la cotisation de l'année.

Art. 29. — Toute société ou membre qui refuse de payer la cotisation est considérée comme démissionnaire.

Fonds social.

Art. 30. — Le fonds social se compose :

1° Des cotisations des sociétés adhérentes et de celles des membres protecteurs ;

2° Des dons des membres donateurs ;

3° Des dons manuels, legs ou subventions à la Fédération, soit par l'État, le département, les communes ou les particuliers ;

4° De l'intérêt des fonds placés.

Toutes ces sommes seront contrôlées par le Trésorier, qui en opérera les placements et les déplacements.

Art. 31. — Les fonds libres seront déposés à la Caisse d'Épargne ou placés sur des valeurs dont l'État est garant.

Art. 32. — Les valeurs mobilières seront immatriculées au nom de la Fédération et leur retrait ne pourra être opéré, par le Trésorier, qu'après une délibération expresse du Comité autorisant l'aliénation.

Le Trésorier aura ensuite qualité de donner toutes signatures nécessaires pour parvenir à la réalisation de ces valeurs.

Art. 33. — L'année sociale commence au 1er janvier de chaque année.

Secours.

Art. 34. — Le Comité peut, sur les fonds garnissant la Caisse de prévoyance (Œuvre du Gros Sou Orphéonique),

délivrer des secours anonymes, sans pouvoir en aucun cas employer pour ceux-ci plus du dixième de l'encaisse. Il pourra, si besoin est, utiliser dans le même but le dixième des fonds provenant de la cotisation annuelle.

Art. 35. — Au 31 décembre de chaque année, et dans les proportions qui seront indiquées par le Comité, les familles des membres décédés dans le courant de l'année recevront un secours qui leur parviendra par l'intermédiaire du Président de la Société sur les contrôles de laquelle le musicien était inscrit au jour de son décès.

Ce secours, provenant de la répartition des fonds de la caisse de prévoyance (Œuvre du Gros Sou Orphéonique) ne pourra en aucun cas excéder 200 francs. Chaque famille touchera autant de parts que le défunt comptera d'inscriptions sur les états du Gros Sou (l'année étant comptée pour deux parts). Toutefois il ne pourra en aucun cas être touché plus de quatre parts, comptées savoir : Une part pour le semestre dans lequel survient le décès et les trois autres parts pour les trois semestres immédiatement précédents.

Art. 36. — Les familles ne pourront prétendre au secours en dehors des cas de mort naturelle, comme non plus s'il est prouvé que le défunt, quoique inscrit sur les états semestriels, avait cessé au jour de son décès de faire partie effectivement de la société, ou encore si la société n'est pas en règle avec le Trésor.

Art. 37. — N'auront droit de toucher le secours en cas de décès, que le père, à son défaut la mère, si le défunt est célibataire. Dans les autres cas, l'épouse ou à son défaut les enfants légitimes du défunt, à condition que ces derniers soient encore mineurs et célibataires.

Si le défunt est orphelin, seuls ses frères et sœurs âgés de moins de dix-huit ans et célibataires à la date du 31 décembre de l'année du décès, c'est-à-dire au moment de la répartition, auront droit au secours, mais en aucun cas, celui-ci ne pourra excéder deux parts.

Pour prétendre au secours, le nom du défunt devra obligatoirement figurer sur l'état en cours à la date de décès.

La déclaration devra être faite au Président dans les huit jours de la mort du sociétaire, elle comprendra un extrait sur papier libre de l'acte de décès, auquel sera joint un certificat signé du Président et du Secrétaire, dûment légalisé par M. le Maire de la commune et attestant, sous leur responsabilité, que le musicien défunt appartenait bien à la société.

Art. 38. — L'importance du secours sera versé à la société à laquelle appartient le défunt, sur la production de l'acte de décès établi sur papier libre.

Le mandat pour acquit indiquera les nom, prénoms et qualité de la personne à laquelle sera remis le secours ; il sera obligatoirement signé du Président et du Trésorier de la société, lesquels auront seuls charge de verser les fonds à l'ayant droit.

Art. 39. — Si les dons ou legs étaient faits à la Caisse de prévoyance sans affectation spéciale, le capital serait placé en rente sur l'État et les intérêts répartis chaque année, comme il est dit plus haut pour les fonds de prévoyance.

Interdictions.

Art. 40. — Les questions, discussions et manifestations politiques et religieuses, et généralement toutes autres, étrangères à l'objet de la Fédération, sont formellement interdites.

Art. 41. — Les insignes adoptés par la Fédération diffèrent des insignes ou décorations adoptés par l'État.

Durée et dissolution.

Art. 42. — La durée de la Fédération est illimitée, ainsi que le nombre de ses membres. La dissolution ne peut être prononcée qu'en Congrès spécial réunissant au moins les

trois quarts des délégués des sociétés fédérées et à la majorité des trois quarts des votants.

La convocation devra faire mention de la proposition de dissolution.

Art. 43. — En cas de dissolution, les fonds et le matériel vendu à la requête du Président ou de qui il appartiendra, seront employés à l'extinction du passif de la Fédération.

Art. 44. — L'Assemblée qui prononcera la dissolution déterminera, séance tenante, l'emploi du surplus des fonds possédés par la Fédération, conformément au but pour lequel elle a été fondée.

Congrès.

Art. 45. — Le Congrès se réunit obligatoirement tous les ans dans le courant de mai, juin, ou juillet, un dimanche ; la Commission peut toutefois, de sa propre initiative, le convoquer extraordinairement ; il délibère valablement quel que soit le nombre des membres présents.

Les convocations seront lancées au moins quinze jours avant la date de la réunion.

Art. 46. — Seules seront discutées par le Congrès les questions étudiées par le Comité ou celles à lui soumises par les Sociétés fédérées, et par écrit, avant le 1er mai.

Tout membre du Congrès conserve cependant le droit de question ou d'interpellation en ce qui concerne les actes du Comité directeur.

Art. 47. — Le Congrès adopte ou rejette les propositions présentées par le Comité directeur ou celles émanant des sociétés.

Art. 48. — Les sociétés sont représentées de droit au Congrès par leurs Président et Chef, à moins qu'elles ne délèguent de préférence deux autres membres de leur société.

Ceux-ci, munis de pouvoirs réguliers, auront droit de discussion et de vote.

Art. 49. — A leur gré, les sociétés qui ne pourraient

envoyer au Congrès de délégués de leurs sociétés, pourront s'y faire représenter par des délégués pris à leur choix parmi les représentants d'autres groupes fédérés. Chaque délégué mandataire d'autres sociétés ne pourra réunir plus de trois voix, y compris la sienne.

Il devra être muni de pouvoirs réguliers sur papier libre qu'il déposera sur le bureau du Congrès, avant l'ouverture de la séance, et être porteur, s'il en est fait usage, des cartes de vote des sociétés qu'il représente.

Art. 50. — En aucun cas, nul délégué ne pourra dans un même vote exprimer deux suffrages pour la même société.

Art. 51. — Les Membres d'Honneur, Donateurs et Protecteurs n'ont ni droit de vote ni voix délibérative, mais ils seront invités aux congrès, réunions et fêtes.

Art. 52. — Le vote a lieu à mains levées ou au scrutin secret, selon ce que décide l'Assemblée.

Art. 53. — Le Comité, en cas de consultation urgente, pourra décider que le vote aura lieu par correspondance, et suivant un mode à adopter pour ceux empêchés d'assister au Congrès.

Art. 54. — Le Congrès seul peut apporter des modifications aux statuts, modifications qui ne peuvent être adoptées qu'à la majorité des trois quarts des votants. Les convocations en feront mention.

Art. 55. — En cas de modifications aux statuts, celles-ci ne pourront être mises en vigueur qu'après avoir été publiées et notifiées conformément à la loi.

Art. 56. — Lorsqu'une proposition aura été rejetée par un Congrès, elle ne pourra plus être remise en discussion avant l'expiration d'un délai de deux ans, si ce n'est par l'initiative du Comité directeur.

Art. 57. — Chaque année, le Congrès décide le chef-lieu dans lequel se tiendra le Congrès suivant.

Pour copie conforme,
Le Président : Alfred RICHART.

LE GROS SOU ORPHÉONIQUE

Indépendamment de la défense des intérêts artistiques et matériels que le groupement assure à ses adhérents, la *Fédération des sociétes musicales du Nord et du Pas-de Calais* a organisé une caisse de prévoyance qu'elle a intitulée : *Le Gros Sou orphéonique*, dont le rôle consiste à verser une allocation aux familles des sociétaires décédés, et aussi à venir discrètement en aide, en cas d'urgence, à des musiciens malades ou blessés.

La cotisation est de *dix centimes* par an et par *sociétaire*, d'où le nom de *Gros Sou*.

Grâce à cette œuvre de fraternelle solidarité, dont les ressources s'augmentent encore des allocations votées par les Conseils généraux du Nord et du Pas-de-Calais, ainsi que du produit des collectes faites, chaque année, dans les banquets de Sainte-Cécile, il a pu être distribué en secours, depuis 1903, près de *trente-sept mille* francs.

TOMBOLA D'ASSIDUITÉ

Afin d'encourager l'exactitude des sociétaires aux répétitions, M. Alfred Richart a imaginé un très ingénieux système de tickets auquel il a donné le nom de *Tombola d'assiduité*.

Grâce à ce système qui n'exige, de la part de la caisse des sociétés, qu'une dépense absolument insignifiante — les membres exécutants reçoivent *gratuitement*, à chaque épétition, un billet de tombola leur permettant de gagner, lors des tirages *trimestriels*, des lots *en espèces* pouvant aller jusqu'à 400 *francs*, ainsi que d'autres lots en nature, tels que morceaux de musique, ouvrages, instruments, etc., etc.

Le but poursuivi par le créateur de cette utile institution a été, dès le début, pleinement atteint, et, au 20 juin 1907, le contrôle enregistrait la remise de 941.000 billets. Ce chiffre peut se passer de tout commentaire.

XIII

Association des Jurés orphéoniques

Approuvée par arrêté ministériel
en date du 14 octobre 1897.

Cette association a pour but d'aider au développement de la musique populaire ; de donner aux sociétés musicales, à l'occasion des concours, toutes les garanties qu'elles sont en droit d'attendre de jurés compétents et impartiaux, ainsi que les conseils pratiques propres à provoquer leurs progrès.

Le siège de cette association est à Paris, 22, rue Rochechouart (maison Pleyel-Wolff-Lyon). Son Comité, composé de trente membres, est présidé (1907) par M. Émile Pessard, Grand Prix de Rome, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique.

Peuvent faire partie de l'Association : les artistes de Paris, des départements et de l'étranger (compositeurs, chefs d'orchestre, chefs et sous-chefs de musique militaire en activité ou en retraite, critiques musicaux, directeurs de sociétés, artistes du chant ou de l'orchestre des théâtres ou concerts ayant donné des preuves de leur compétence musicale).

Les demandes d'admission doivent être adressées au président de l'Association. Chaque trimestre, après avoir pris, s'il y a lieu, connaissance de l'enquête faite par les soins des délégués départementaux et examiné les titres des postulants, le Comité se prononce, par un vote, sur leur admission.

La cotisation est de 2 *francs* par an

La liste des membres de l'Association est adressée au maire de la ville, au président ou au secrétaire général des concours en voie d'organisation, afin de permettre à ces Comités de faire appel, tout d'abord, aux jurés de leur région figurant sur cette liste, ce qui, tout en constituant une indication de compétence musicale, permet, en même

temps, aux Comités dont le budget est limité, de ne point exceder les crédits affectés à ce chapitre, évitant ainsi, parfois, aux membres des jurys, des désagréments de tous genres, entre autres celui qui consiste à *insister* auprès d'un Comité pour obtenir le *remboursement* des frais de voyage et des menues dépenses accessoires dont ces jurés ont fait l'avance. Car, il est nécessaire que les sociétés le sachent, les membres du jury *ne sont pas payés* pour juger les sociétés ; s'ils prêtent leur concours, c'est *à titre gracieux*, et ils se passeraient bien volontiers des « banquets » dont ils sont le « prétexte », se contentant de l'assurance qu'en rendant service aux organisateurs et aux sociétés, ils n'en seront point « de leur poche » par-dessus le marché.

Les municipalités ou les commissions d'organisation de concours peuvent demander au président le patronage de l'Association, si leur jury est composé, pour les deux tiers au moins, de membres de cette association. Toutefois, ce patronage ne sera accordé qu'aux concours où les prix en argent, s'il y en a, ne figurent pas, sur les programmes, à l'endroit réservé à l'énonciation des sociétés et des œuvres qui seront exécutées, l'Association des jurés entendant rester complètement étrangère à l'attribution et à la délivrance des primes en espèces.

Diplômes d'honneur.

Dans les concours ayant obtenu le patronage de l'Association des jurés, des *diplômes d'honneur* de l'Association peuvent être décernés aux membres exécutants les plus anciens des sociétés *présentes* à ces concours.

Les candidats présentés pour l'obtention de ces diplômes devront compter, au minimum, *vingt ans de présence* ininterrompue dans les rangs *de la même société*, comme membres *exécutants*.

Ces propositions devront être adressées, un mois *au moins* avant la date du concours, au secrétaire général du

Comité d'organisation, qui les fera parvenir *immédiatement* au président de l'*Association des Jurés orphéoniques*, à Paris, 22, rue Rochechouart, pour être examinées par la commission nommée à cet effet.

Les demandes adressées par les sociétés devront mentionner les noms, prénoms, âge et titres des candidats. Elles seront signées du président et du directeur de la société demanderesse et visées par le maire de la localité où cette société a son siège.

Au moment de la distribution des récompenses du concours, ces *diplômes d'honneur* sont remis solennellement aux « vétérans » en présence *de la société dont ils font partie* et du membre du jury délégué par l'Association pour constater la remise de ces diplômes à leurs titulaires.

XIV

Mutualité Orphéonique

Le développement considérable pris, depuis 1875, par les sociétés de secours mutuels, de prévoyance, de retraite, devait naturellement avoir sa répercussion parmi les cinq cent mille membres que comptent les sociétés musicales populaires. Toutefois, ces dernières ne sont entrées dans le mouvement mutualiste — du moins en tant qu'*Institution orphéonique* — qu'en 1905.

Auparavant, un certain nombre de musiciens « amateurs » faisaient bien partie, à titre individuel, de l' « Association des Artistes musiciens », l'une des nombreuses sociétés philanthropiques fondées par le baron Taylor ; mais, à la suite d'un legs de plusieurs millionsàfait, il y a quelques années, par Mme Lelong, veuve d'un sociétaire, cette association décida de ne plus admettre, à l'avenir, que des artistes musiciens *professionnels*.

C'est alors, en 1905, que fut créée par MM. Pénable, Couture, Charpentier, Porte et un groupe d'orphéonistes dévoués, une société ayant pour titre :

Association des musiciens français.

Société de Retraite.

Cette Association a pour but de constituer à ses membres des pensions viagères. La cotisation annuelle est de douze francs.

Peuvent en faire partie : les directeurs, sous-directeurs, les membres actifs ou honoraires des sociétés orphéoniques et, d'une façon générale, toutes les personnes qui s'intéressent à l'art musical. Les femmes sont admises à faire partie de la société en qualité de sociétaires participantes, et le payement de la cotisation des sociétaires sous les drapeaux est suspendu pendant la durée du service militaire, tout en conservant le numéro d'ordre d'admission du titulaire.

Les pensions sont allouées, d'après le numéro d'inscription, au fur et à mesure que les revenus qui leur sont affectés permettent d'en assurer le service.

Les renseignements sur l'*Association des musiciens français* doivent être demandés à M. Pénable, président, 66, rue Louis-Blanc, à Paris (X^{e} arrondissement).



XV

Droits d'Auteurs

AUDITIONS GRATUITES

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, dans le chapitre consacré à la *Fédération musicale de France*, une proposition de loi ayant pour objet d'exempter du payement des droits d'auteurs et de compositeurs, *dans tous les cas d'exécutions ou auditions gratuites*, les sociétés musicales populaires avait été déposé, au cours de la séance de la Chambre du 1er juin 1893, par M. Jules Gaillard, député de l'Oise et président, à cette époque, de la *Fédération des Sociétés musicales de France*.

Cette proposition fut immédiatement étudiée, et, le 4 juillet 1893, M. Gustave Isambert donnait lecture de son rapport qui concluait à l'adoption de la proposition de loi.

Le 18 juillet, après déclaration d'urgence, cette proposition était adoptée par la Chambre et transmise au Sénat, qui nomma, le 18 janvier 1894, une commission de neuf membres pour étudier la question. Comme celle de la Chambre, la commission du Sénat conclut dans le sens de l'adoption.

Mais le Gouvernement crut devoir constituer une commission extra-parlementaire chargée de rechercher les moyens de donner satisfaction aux Sociétés sans recourir à l'intervention législative.

En présence des vœux émis par la Commission extra-parlementaire, le ministre de l'Instruction publique, M. Spuller, adressa à tous les préfets une circulaire dont les passages essentiels sont rappelés plus loin.

Par suite, sans doute, d'un manque de précision dans les instructions données à ce sujet aux agents de perception, des difficultés surgirent, dans un certain nombre de localités, entre ces agents et les sociétés musicales. La *Fédération de France* (qui avait alors son siège à Bourges) essaya d'aplanir ces différends et d'entrer en négociations, à ce sujet, avec le syndicat de la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs* de musique ; mais les choses restèrent longtemps en l'état, c'est-à-dire que les malentendus continuèrent avec la même intensité, ce qui amena le ministre de l'Instruction publique, alors M. Georges Leygues, à intervenir directement par une circulaire adressée aux Préfets, dont voici la teneur et qui règle actuellement la question des droits d'auteurs en ce qui concerne les auditions gratuites :

« Paris, le 1er décembre 1901.

« Monsieur le Préfet,

« Par une circulaire en date du 21 mai 1894, un de mes prédécesseurs a porté à votre connaissance l'accord que la Commission extra-parlementaire a établi entre les auteurs de la proposition de loi due à l'initiative de M. Gaillard, député, et le syndicat de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

« Cet accord est le suivant :

« Le syndicat de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique autorise les sociétés orphéoniques (chorales, fanfares, harmonies) à exécuter les morceaux du répertoire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, dans toutes leurs auditions publiques et gratuites, c'est-à-dire ne donnant lieu à aucune recette directe ou indirecte, moyennant une redevance annuelle, à titre de droits d'auteurs, de 1 franc par société. »

« Quant aux auditions payantes, dont la commission n'avait d'ailleurs pas à s'occuper, elles donneront lieu à un traité complètement distinct du précédent et qui ne sera imposé qu'aux sociétés musicales donnant des auditions non gratuites.

« La Commission n'avait pas non plus à s'occuper des représentations théâtrales. Rien n'est innové à leur égard. Toutes les fois qu'une œuvre dramatique, quelle que soit son importance, figurera sur un programme quelconque, le consentement de l'auteur ou de la société qui le représente demeure exigible dans les mêmes conditions que par le passé. »

« Depuis 1894, des divergences s'étant produites dans l'interprétation de cet accord, j'ai jugé utile d'entrer dans l'examen des faits et de régler, avec le syndicat de ladite société, les points contestés.

« Tout d'abord, il convient de remarquer que, ni dans les travaux préparatoires de la Commission, ni dans les termes de l'accord, il n'y a trace de cette distinction entre une audition donnée par la société musicale, de sa propre initiative ou sur une initiative étrangère. Deux seules conditions sont exigées : la publicité et la gratuité. Il y a donc lieu, contrairement à ce qui a été décidé jusqu'ici, d'étendre le bénéfice de l'accord de 1894 à toutes les auditions publiques et gratuites données par les sociétés musicales.

« Il n'est rien innové aux deux conditions de publicité et de gratuité imposées par l'accord de 1894. Mais, comme presque toutes les difficultés se sont élevées sur la question de savoir ce qu'il fallait entendre par les mots : « Recette indirecte », il m'a semblé nécessaire d'envisager les principaux cas qui peuvent se présenter et de déterminer à leur sujet des règles précises pour l'avenir.

I. — *Exécutions publiques données par les sociétés musicales elles-mêmes.*

Seront considérés comme recette indirecte :

1° Les souscriptions à un ou plusieurs concerts par des personnes étrangères à la société musicale, ainsi que les souscriptions à plus de deux places par concert, par des membres de ladite société ;

2° Le prix des billets d'une tombola ;

3° Le montant d'une quête, sauf dans le cas où elle serait faite au profit unique et exclusif d'une œuvre publique de bienfaisance ;

4° Le produit d'un vestiaire, si le droit est supérieur à 50 centimes ;

5° Le produit de la vente d'un programme.

Au contraire, ne seront pas considérées comme recette indirecte :

1° Les cotisations des membres actifs ou honoraires ;

2° Les subventions accordées aux sociétés par l'État, les départements ou les communes.

II. — *Exécutions publiques organisées, avec le concours des sociétés musicales ou des musiques militaires, par les municipalités ou par une collectivité agissant dans un but unique et exclusif de bienfaisance publique ou d'utilité publique.*

Seront considérées comme recette indirecte, indépendamment des cinq cas prévus au paragraphe précédent ;

1° La location des chaises, si le concert a lieu sur une place ou dans un jardin public ;

2° La location d'une salle à une société musicale, faite par une municipalité ou par un tiers.

« Au contraire, ne seront pas considérées comme recette indirecte : les subventions accordées ou les souscriptions recueillies à l'occasion des concours, kermesses ou fêtes locales, à la condition que ces subventions ou souscriptions ne donnent droit à aucune entrée.

« Telles sont, Monsieur le Préfet, les dispositions que j'ai cru devoir prendre pour l'avenir, de concert avec le syndicat de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, au sujet de l'accord de 1894, auquel il n'est pas touché et qui demeure le règlement fondamental en la matière. J'ai voulu simplement donner à cet accord une interprétation à la fois plus précise et plus libérale ; plus précise, puisqu'elle prévient des conflits qui auraient pu s'élever ; plus libérale, en ce qu'elle donne satisfaction aux réclamations des municipalités et assure plus d'indépendance aux sociétés musicales. J'espère avoir fait ainsi une œuvre démocratique qui permettra à ces sociétés de prendre un plus grand développement, sans que les droits des auteurs soient en rien sacrifiés.

« Je vous prie, monsieur le Préfet, de vouloir bien m'accuser réception de la présente circulaire, que je vous invite à porter à la connaissance des sociétés musicales et des municipalités de votre département, et à laquelle je vous serai obligé de donner la plus grande publicité possible.

« Recevez, monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération très distinguée.

« *Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*,

« Georges LEYGUES. »

Nous appelons *tout particulièrement* l'attention des sociétés musicales sur le passage de cette circulaire où il est question des *œuvres dramatiques*, lesquelles ne sont pas exonérées, *quelle que soit leur importance*, c'est-à-dire qu'il s'agisse d'une *pièce* en cinq actes ou d'une *saynète* qui dure dix minutes.

AUDITIONS PAYANTES

Par la circulaire ci-dessus les choses étaient à peu près arrangées pour ce qui regarde les auditions sans recette *directe* ou *indirecte*.

Mais il n'en était pas de même en ce qui concerne les concerts ou auditions *payants*, c'est-à-dire procurant aux sociétés musicales une recette *directe* ou *indirecte*.

C'est seulement en 1905 que le Comité central de la Fédération actuelle décida d'entamer de nouvelles négociations avec la Société des auteurs pour les auditions ou concerts à recettes. Alors fut conclu un arrangement qui accordait aux sociétés musicales faisant partie d'un groupement affilié à la *Fédération musicale de France*, un tarif *spécial*, dit « de faveur », dont nous donnons ci-après les dispositions :

ABONNEMENT

1re CATÉGORIE. — *Localités au-dessous de* 10.000 *habitants.*

10 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants ou gratuits.
5 francs par séance supplémentaire.
3 francs par acte du répertoire.

2e CATÉGORIE. — *Localités de* 10.001 *à* 25.000 *habitants.*

15 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants ou gratuits.
7 fr. 50 par séance supplémentaire.
3 francs par acte du répertoire.

3e CATÉGORIE. — *Localités de* 25.001 *à* 50.000 *habitants.*

20 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants ou gratuits.
10 francs par séance supplémentaire.
3 francs par acte du répertoire.

4e Catégorie. — *Localités de 50.001 à 100.000 habitants.*

25 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants ou gratuits.
10 francs par séance supplémentaire.
6 francs par acte du répertoire.

5e Catégorie. — *Localités de 100.001 habitants et au-dessus.*

Groupe A. — Sociétés de 1re, 2e et 3e divisions et au-dessous, sociétés non classées et sociétés de trompettes, estudiantinas, accordéonistes, dans ces localités, quel que soit leur classement.

25 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants et gratuits.
10 francs par séance supplémentaire.
6 francs par acte du répertoire.

Groupe B. — Sociétés de division supérieure, d'excellence et au-dessus, ainsi que les sociétés dites musiques d'usines, appartenant à des établissements industriels ou commerciaux situés dans des localités comptant plus de 100.000 habitants et quel que soit leur classement.

40 francs annuellement pour 4 séances par an, concerts payants, bals payants ou gratuits.
15 francs par séance supplémentaire.
6 francs par acte du répertoire.

PAIEMENT A LA SÉANCE

Les Sociétés qui ne souscriront pas l'abonnement annuel, comme ne donnant qu'une séance payante par an ou à des époques indéterminées, ne payeront, pour chaque séance, que la taxe applicable à leur catégorie pour concerts ou bals supplémentaires, c'est-à-dire :

1re Catégorie, 5 francs par séance payante ou bal gratuit.
2e Catégorie, 7 fr. 50 par séance payante ou bal gratuit.

3e et 4e Catégories, 10 francs par séance payante ou bal gratuit.

5e Catégorie, 10 francs ou 15 francs par séance payante ou bal gratuit, selon le classement.

CONDITIONS GÉNÉRALES

1° Tout concert suivi de bal sera taxé pour deux séances.

2° Pour avoir le droit de souscrire ce traité de faveur dans les conditions ci-dessus, les sociétés musicales devront préalablement signer le traité de *un franc* pour leurs exécutions gratuites, prévu par la circulaire ministérielle du 21 mai 1894.

3° Il est entendu que les exécutions payantes ne doivent pas avoir lieu en dehors de la localité siège social de la société.

4° Lorsque les séances auront lieu dans une salle dont le propriétaire ou tenancier possède un traité avec la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique, la taxe à payer ne pourra, en aucun cas, être supérieure, pour chaque séance, au quart du tarif souscrit par le propriétaire ou tenancier. Elle ne pourra pas non plus être inférieure au prix de la même séance stipulée par le traité de la société musicale.

S'il y a abonnement pour la société musicale pour quatre concerts annuels, réduction de la part afférente à une séance sera déduite de la somme due.

5° Les déclassements comme les classements supérieurs des sociétés ne seront admis qu'autant qu'ils résulteront d'un concours.

Il ne sera tenu compte des déclassements comme des classements nouveaux que lors du renouvellement des traités.

6° Les orchestres, fanfares, harmonies, chorales, etc., prêtant leur concours ou appartenant à des casinos, kur-

saals, théâtres, brasseries, cafés-concerts, restaurants ou autres établissements pouvant être considérés, même accidentellement, comme entreprises de spectacles et non susceptibles d'être assimilés aux sociétés musicales populaires, chorales ou instrumentales, ne bénéficieront pas du tarif de faveur accordé aux sociétés fédérées.

7° Lorsque, pour une cause quelconque, une société musicale cessera d'être affiliée à la Fédération, le traité consenti sera, après avis écrit de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique, annulé de plein droit ou bien, s'il n'y a pas de traité, la société musicale se verra refuser l'application des taxes de faveur.

Dans tous les concerts, le payement des droits pour les actes du répertoire est toujours exigible.

8° Les traités en cours seront, sur la demande de la société, remplacés à l'expiration de l'année courante, c'est-à-dire à la date fixée pour le payement de la taxe annuelle par les nouveaux traités.

Ceux-ci seront consentis pour une durée de cinq ans.

Fait à Paris, en double exemplaire, ce vingt-cinq octobre mil neuf cent cinq.

Lu et approuvé : JOUBERT. Lu et approuvé : RICHART.

Lorsqu'une société musicale adhère à la Fédération, la Direction de la Société des Auteurs, à Paris, en est aussitôt informée, mais c'est au directeur ou au président de la Société intéressée qu'il appartient de réclamer à l'agent des auteurs de sa région le bénéfice du *tarif spécial de faveur*.

Ce traité ne dispense pas les sociétés du payement du droit de *un franc* par an pour leurs auditions publiques et *gratuites*. Nous appelons tout particulièrement l'attention des sociétés sur ce versement, qui est *obligatoire*, en vertu de la circulaire ministérielle du 21 mai 1894. Les groupes qui négligeraient de remplir cette formalité s'exposeraient à de nombreux ennuis.

CONDITIONS D'ADMISSION

AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE DE PARIS

On n'est admis que par voie d'*examen* (classes de solfège, d'harmonie, d'accompagnement au piano, de contrepoint, de composition et d'orgue), et de *concours* (classes de chant, de déclamation dramatique et d'instruments).

Les aspirants doivent, à partir du 1er octobre et cinq jours au moins (non compris les dimanches et jours fériés) avant la date fixée pour le concours d'admission, *se présenter* au Secrétariat pour faire leur demande d'inscription sur une formule spéciale (1) et déposer un extrait, sur papier timbré, de leur acte de naissance et un certificat de vaccination.

Aucun aspirant ne peut être admis s'il ne remplit les conditions d'âge minimum et maximum fixées au tableau ci-dessous; il n'est pas accordé de dispenses.

CLASSES	AGE D'ADMISSION MINIMUM au 1er octobre	 MAXIMUM au 1er janvier
	ans.	ans.
Solfège (instrumentistes) (hommes et femmes)		13 (1)
Harmonie (hommes et femmes)		22
Accompagnement au piano (hommes et femmes)	9	»
Orgue et improvisation		»
Contrepoint		»
Chant. Hommes	18	26
Chant. Femmes	17	23
Piano (hommes et femmes)		18
Piano (classes préparatoires)		14
Harpe (hommes et femmes)		18
Violon		18
Alto		18
Violoncelle	9	20
Contrebasse		22
Violon (classes préparatoires)		14
Flûte, hautbois, clarinette		18
Basson, cor, cornet à pistons, trompette, trombone		23

(1) Il est dérogé à cette règle en faveur des élèves suivant déjà une classe de chant ou d'instrument.

Pour renseignements plus complets, écrire au Secrétariat général du Conservatoire, **15, Faubourg-Poissonnière, Paris.**

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

spécialement destinés

à MM. LES CHEFS DE MUSIQUE

DIRECTEURS DE FANFARES ET D'ORPHÉONS

BARTHE (A.). — *Quatre-vingt-dix Leçons d'Harmonie*.......*Net* 6 »

Cet ouvrage représente le complément indispensable de tout traité d'harmonie quel qu'il soit. Il amène l'élève méthodiquement et progressivement à mettre en œuvre, dans les leçons libres, la science acquise par l'étude théorique des traités. — Indépendamment des trois intéressantes séries de basses données, chants donnés, basses et chants alternés, les élèves qui préparent un concours important seront heureux de trouver dans cet ouvrage les sujets des Concours Militaires et des Concours du Conservatoire.

BARTHE (A.). — *Réalisations des quatre-vingt-dix Leçons contenues dans le volume précédent* ....*Net*. 12 »

Elles serviront de terme de comparaison et constitueront de précieux modèles d'écriture élégante et correcte ; elles sont de nature à guider particulièrement l'élève dans la recherche des imitations et des contrepoints renversables.

CATEL. — *Traité d'Harmonie*, nouvelle édition bien complète et conforme à l'édition du Conservatoire. Édition-Leduc (in-16).. 2 »

Le même, cartonné 2 25

CLODOMIR (P.). — *Manuel du Chef-Directeur* et des Exécutants ou *Traité théorique et pratique* à l'usage des Musiques de Fanfare et d'Harmonie (in-16)................................. 4 »

Ouvrage traitant de chaque instrument, de son étendue, de son emploi, ainsi que de l'*Organisation et de la Conduite de toutes les Musiques* ; contenant la figure de tous les instruments employés dans les musiques.

Le même, cartonné 4 25

DROUIN (A.) ET BERTRAND (P.). — *Cours pratique d'Harmonie* complet en 5 fascicules. Chaque.............................. 2 »

Les 5 fascicules réunis.................................. 6 »

Le but de cet ouvrage est de *populariser l'étude de l'harmonie* en restreignant la part de la mémoire et en faisant appel à l'observation et au raisonnement.

L'élève s'assimile ainsi très rapidement et sans effort les grandes lignes de cette grammaire musicale et arrive *en quelques mois* d'étude à écrire correctement des choses faciles.

Durand (E.). — *Traité complet d'Harmonie*............*Net.* 25 »

En usage au Conservatoire de Paris et dans ses succursales ainsi que dans les Conservatoires de Belgique, de Suisse, etc., ce traité d'harmonie est le plus clair et le plus complet qui ait été publié jusqu'à ce jour. Aucun accord nouveau, aucune formule nouvelle n'ont échappé au consciencieux professeur, et plus rien n'étonnera les lecteurs de ce remarquable ouvrage dans les œuvres les plus avancées des compositeurs de notre époque. A la fin du traité, outre la table des matières, on a placé une table alphabétique permettant de trouver immédiatement les mots, termes, expressions, etc., aux pages où ils sont expliqués ou employés.

Durand (E.). — *Réalisations des Leçons du Traité d'Harmonie. Net* .... 12 »

Ce volume qui fait suite au premier contient le corrigé des Leçons données dans le traité. C'est un ouvrage de grande utilité pour les professeurs, mais son usage sera précieux à tous et même indispensable à tout élève travaillant isolément. En outre, il peut aussi servir comme livre de Lecture d'Harmonie appliquée au piano.

Durand (E.). — *Abrégé du Cours d'Harmonie*............*Net.* 10

Rédigé dans une forme claire et attrayante, d'après le cours complet d'harmonie, et très complet lui-même, l'Abrégé est cependant de proportions assez modérées pour rassurer les personnes que l'importance considérable des ouvrages spéciaux était de nature à effrayer un peu. Cet ouvrage comble donc une lacune en répondant au besoin réel des musiciens qui ne se destinent pas à devenir des harmonistes consommés, mais qui bornent leur ambition à connaître les éléments les plus essentiels de l'harmonie ; ils prendront le goût d'une science un peu abstraite que l'abrégé leur permettra de s'assimiler sans de trop grands efforts. En résumé, cet ouvrage, essentiellement pratique, a résolu ce problème : *apprendre seul l'harmonie.*

Durand (E.). — *Réalisations des Leçons de l'Abrégé*.......*Net.* 5 »

C'est l'auxiliaire précieux des élèves sérieux qui ne s'en serviront pas pour copier le corrigé de leurs leçons : et ce n'est pas un des moindres attraits de l'Abrégé du Cours d'harmonie que de permettre en cas d'hésitation de trouver la clef d'une difficulté de réalisation.

Durand (E.). — *Traité de Composition Musicale* ....*Net* 20

Renfermant dans une forme aussi condensée que possible l'ensemble des connaissances utiles à tous les musiciens, ce Traité passe en revue toutes les formes de la composition musicale (sonate, quatuor, fantaisies, musique de danse, musique militaire, musique vocale, opéra, opéra-comique, chœurs, musique religieuse, etc.). Outre plusieurs analyses instructives de morceaux classiques, il contient plus de 600 exemples tirés des grands maîtres : Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, etc., ainsi que des opéras de Glück, Halévy, Hérold, Rossini, Verdi, V. Massé, F. David, Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Wagner, etc. Cet ouvrage s'adresse aussi bien aux apprentis compositeurs qu'aux artistes exercés : les uns y trouveront un guide qui les dirigera dans leurs pre-

miers essais, les autres y verront la confirmation écrite et méthodiquement raisonnée de beaucoup de notions, connues parfois un peu confusément et que l'auteur a fixées en préceptes clairs et précis.

DUREAU (Th.). — *Cours théorique et pratique d'Instrumentation et d'Orchestration, à l'usage des Sociétés de Musique Instrumentale, Harmonies et Fanfares.*

1er volume, Instrumentation. *Net.* 8 fr. — 2e volume, Orchestration. — Fanfares........................*Net.* 7 »

Les deux volumes réunis........................ 12 »

(Voir page 56, la notice concernant cet ouvrage).

HAUSSER (H.). — *Traité pratique de Transposition*, appliquée au piano, au chant, et à tous les instruments...........*Net.* 4 »

. Ce traité, essentiellement pratique, est *indispensable* à tout amateur de musique susceptible d'être amené un jour à accompagner des chanteurs ou des instrumentistes, il évite de placer l'élève dans l'obligation de s'assimiler toutes les clefs avant d'aborder les bases de la Transposition et permet d'effectuer à vue (toujours sans l'étude préalable des clefs), les transpositions au demi-ton chromatique et à la seconde inférieure ou supérieure, qui sont celles employées le plus fréquemment. Des tableaux récapitulatifs d'une conception tout à fait nouvelle, qu'on ne rencontre dans aucun autre ouvrage, donnent instantanément tous les renseignements nécessaires à toute transposition. Il contient de nombreux exemples d'exercices tirés des maîtres anciens et modernes et est suivi d'un appendice relatif aux instruments transpositeurs et aux transpositions spéciales aux instruments à pistons.

Tableaux récapitulatifs (Extraits du Traité)............. 0 50

POMÉ (E.). — *Fanfare scolaire*, méthode nouvelle pour l'enseignement simultané des instruments à pistons. (1 vol. B. L., n° 159). 3 50

RATEZ (E.). — *Traité élémentaire de Contrepoint et de Fugue.. Net.* 6 »

On peut reprocher à tous — ou presque tous — les Traités de Contrepoint d'être trop compliqués et, par conséquent, trop coûteux. L'étude du Contrepoint et celle de la Fugue, à laquelle il aboutit, doivent être considérées surtout comme une gymnastique destinée à acquérir et à développer la facilité d'écriture. Poussées trop loin, ces études peuvent aller contre leur but, et, au lieu de féconder l'imagination, la dessécher, en l'occupant à des choses sans application pratique. Il y avait donc une lacune à combler en publiant un Traité de Contrepoint et de Fugue vraiment élémentaire, pratique, et, par son prix, à la portée de tous.

RODOLPHE. — *Solfège*, nouvelle édition (in-16).............. 2 »

— *Solfège complet* (1 vol. B. L., n° 53)................ 4 »

— Le même, cartonné........................ 5 »

— *Solfège* à 1 voix, nouvelle édition revue par J. ARNOUD (in-16) 2 »

SOULLIER (Ch.). — *Dictionnaire complet de Musique*........... 2 50

Le même, cartonné........................ 2 75

THURNER (A.). — *Solfège ou Dictées des Rythmes* (in-8)......... 1 50

— *Dictées musicales d'Intonation*...................... 1 50

MÉTHODES POUR INSTRUMENTS A CORDES

Adoptées par les premiers Professeurs de Paris
et de la Province et en usage dans tous les Conservatoires de France et de l'Etranger

GRAND FORMAT IN-4°

Edition LEDUC

		Prix nets
FISCHER (E.). Méthode de **Cithare**, complète.....	5	»
COTTIN (A.). — **Guitare**, complète......	6	»
LABARRE (Th.). — **Harpe à pédales**, complète	8	»
WURMSER-DELCOURT (L.). Méthode de **Harpe chromatique**, complète.	6	»
COTTIN (J.). Méthode de **Mandoline**, complète...	10	»
La même en deux parties, chaque.	6	»
TALAMO (R.). — **Mandoline**, complète...	3	50
DEPAS (E.). — **Violon**, complète.. ...	8	»
La même en deux parties, chaque	5	»
GASSE (F.). — **Violon**, complète.	10	»
L'Extrait de la Méthode.	5	»
LANCIEN (Z.). — **Violon**, divisée en 4 parties, chaque	3	»
MAZAS (F.). — **Violon**, avec le traité des sons harmoniques, complète.. ...	10	»
— — **Violon**, sans le traité des sons harmoniques, complète......	8	»
La même en deux parties, chaque... ...	5	»
Le traité des sons harmoniques, seul. ...	3	»
RABAUD (H.). — **Violoncelle**, nouvelle édition, entièrement revue, complète.....	10	»

Voir page 36, la Collection complète des Méthodes pour tous les instruments en format in-8°, à.. 1 25

MÉTHODES POUR INSTRUMENTS A VENT

Adoptées par les premiers professeurs de Paris et de la Province, et en usage dans tous les Conservatoires de France et de l'Etranger.

ÉDITION LEDUC

Grand format in-4°

BERR (Fréd.) — Prix nets

Méthode de Basson complète, revue par Cokken .... 10 »
— de **Clarinette,** complète .... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

KELLNER (F.)

— de **Clarinette** Bœhm et ordinaire, complète .... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

KLOSÉ (H.)

— de **Clarinette,** complète (Nouv. édition) .... 15 »
Extrait de la méthode .... 5 »

MOHR (J.)

— de **Cor,** complète .... 15 »

ARBAN (J.-B.)

Grande méthode de **Cornet** ou de **Saxhorn** .... 20 »
Extrait de la méthode .... 10 »

CLODOMIR (P.)

Méthode de **Cornet à pistons,** complète .... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

CAMUS

— de **Flûte,** complète .... 6 »

DEVIENNE

— de **Flûte,** complète, augmentée par Camus .... 10 »
Extrait de la méthode .... 5 »

GARIBOLDI (G.)

— de **Flûte** Bœhm et ordinaire, complète .... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

RÉMUSAT (J.)

— de **Flûte** Bœhm et ordinaire, complète .... 5 »

CLODOMIR (P.)

— **d'Ophicléide,** complète .... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

BERR (F.) et CAUSSINUS (V.)

— **d'Ophicléide,** complète .... 8 »

CAUSSINUS (V.)

Solfège-Méthode d'Ophicléide, complète .... 18 »
En deux parties, chaque .... 10 »

CLODOMIR (P.)

Méthode de **Saxhorn-soprano** *mi bémol* (petit bugle), complète. 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »
de **Saxhorn-contralto** *si bémol* (bugle), complète.... 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »
— de **Saxhorn-alto (saxo-tromba),** *mi bémol*, complète. 8 »
En deux parties, chaque .... 5 »

CLODOMIR (P.) — Prix nets

Méthode de Saxhorn-baryton *si bémol* (clavicor), complète ..	8
En deux parties, chaque	5 »
de **Saxhorn-basse** à pistons, *si bémol* (clé de sol), compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxhorn-contrebasse** en *mi bémol* (clé de sol), compl.	8 »
En deux parties chaque	5 »
— de **Saxhorn-contrebasse** en *si bémol* (clé de sol), compl..	8 »
En deux parties chaque	5 »
— de **Saxhorn-basse** à 4 pistons *si bémol* (clé de fa), compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxhorn-basse** à 3 pistons *si bémol* (clé de fa), compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxhorn-contrebasse** en *mi bémol* (clé de fa), compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxhorn-contrebasse** en *si bémol* (clé de fa), compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
FORESTIER	
— pour tous les **Saxhorns**, complète (clé de sol)	10 »
Petite méthode pour tous les Saxhorns (clé de sol)	5 »
COKKEN	
Méthode pour tous les Saxophones, complète	15
KLOSÉ (H.)	
— de **Saxophone soprano,** complète	8 »
En deux parties, chaque	5
— de **Saxophone alto,** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxophone ténor,** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Saxophone baryton,** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »
BERR ET DIEPPO	
— de **Trombone à coulisse,** complète	5 »
CLODOMIR (P.)	
— de **Trombone à pistons (clé de sol),** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— .e **Trombone à coulisse (clé de fa),** complète.......	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Trombone à pistons (clé de fa),** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »
— de **Trombone à pistons, doigté belge (clé de fa)** compl.	8 »
En deux parties, chaque	5 »
BRETONNIÈRE (V.)	
Manuel de **Trompe** (*L'Art du Chasseur et du Veneur*)	3 50
SOMBRUN (A.)	
L'Art de sonner la **Trompe,** méthode complète	8 »
1re part., 5 fr.; 2e partie..........................	4 »
CLODOMIR (P.)	
Méthode de **Trompette à pistons,** complète	5 »
KRESSER	
— de **Trompette à cylindres,** complète	8 »
CLODOMIR (P.)	
— de **Tuba,** complète	8 »
En deux parties, chaque	5 »

Voir ci-après, la Collection Complète des Méthodes pour tous les instruments, en format in-8, à 1 fr. 25.

(Voir le Catalogue détaillé page 140)

NOUVELLE ÉDITION

des

Célèbres Méthodes

pour tous les

SAXOPHONES

par

H. KLOSÉ

NOUVELLE ÉDITION revue et augmentée et contenant des figures explicatives sur la tenue des instruments et de nombreux exercices nouveaux par

TH. DUREAU

Ex-chef de musique d'artillerie
Chevalier de la Légion d'honneur, officier de l'Instruction publique,
Membre du Comité d'admission aux grades
de Chefs et Sous-Chefs de musique de l'Armée au Conservatoire

Ces MÉTHODES sont les plus justement réputées en vue de l'Étude de tous les SAXOPHONES. M. Th. DUREAU s'est attaché à mettre particulièrement en valeur toutes les ressources dont est susceptible cette importante famille d'instruments.

Il a également remanié un certain nombre d'exercices de récréations, mettant ainsi les élèves à même de se familiariser plus aisément avec les éléments caractéristiques du STYLE MODERNE.

(Voir le Catalogue détaillé page 141)

N.-B. — Cette nouvelle édition est EN PRÉPARATION,

Elle sera en vente chez tous les marchands de musique.

MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES

POUR

TOUS LES INSTRUMENTS

FORMAT in-8°

CHAQUE, PRIX NET : 1 fr 25

(Édition-LEDUC)

DUVOIS (Ch.)...........	Méth.	Accompagnement du plain-chant.
DENIS (J.).............	—	Accordéon.
BERR (Fréd.)...........	—	de Clarinette Bœhm et ordinaire.
KELLNER (F.)...........	—	de Clarinette Bœhm et ordinaire.
CLODOMIR (P.)...........	—	Clairon.
GARIMOND (H.)..........	—	Cor anglais.
CLODOMIR (P.)..........	—	Cor à pistons.
BRAND	—	Cor de chasse (Trompe).
CLODOMIR (P.)..........	—	Cor de chasse (Trompe).
—	—	(Cor d'Harmonie (Cor simple).
—	—	Cornet à pistons.
PATUSSET (A.)..........	—	Flageolet.
CAMUS..................	—	Flûte Bœhm.
GARIBOLDI (G.).........	—	Flûte Bœhm et ordinaire.
—	—	Petite Flûte et de Flûte tierce, Bœhm et ordinaire.
RÉMUSAT (J.)...........	—	Flûte Bœhm et ordinaire.
CERUTTI (L.)...........	—	Guitare.
HOFMANN (C.)...........	—	Harmonium ou Orgue expressif.
GARIMOND (H.)..........	—	Hautbois (anc. et nouv. système).
TALAMO (R.)............	—	Mandoline.
ARNOLD (P.)............	—	Musette avec ou sans clés.
CLODOMIR (P.)..........	—	Néocor.
—	—	Ophicléide.
LEDUC (Alph.)..........	—	Piano (Nouvelle édition).
RICHERT (F.)...........	—	Plain-chant.

CLODOMIR (P.)	Méth.	Saxhorns *clé de sol.*	**Soprano.** **Contralto.** **Alto.** **Baryton.** **Basse à pistons.** **Contrebasse en *mi bémol.*** **Contrebasse en *si bémol.***
—	—	Saxhorns *clé de fa.*	**Basse à 4 pistons.** **Basse à 3 pistons.** **Contrebasse en *mi bémol.*** **Contrebasse en *si bémol.***
KLOSÉ (H.)	—	**Saxophones**	**Soprano en *si bémol.*** **Alto en *mi bémol.*** **Ténor en *si bémol.*** **Baryton en *mi bémol.***
LEDUC (Alph.)	—	**Solfège.**	
LAFOND (A.)	—	**Tambour.**	
CLODOMIR (P.)	—	**Trombone à pistons (clé de sol).**	
—	—	**Trombone à pistons (clé de fa).**	
—	—	**Trombone doigté belge.**	
—	—	**Trombone à coulisse.**	
FRANZ	—	**Trompette de cavalerie.**	
GUILBAUT (E.)	—	**Trompette à pistons.**	
CLODOMIR (P.)	—	**Tuba.**	
DEPAS (E.)	—	**Violon.**	
MAZAS (F.)	—	**Violon.**	
ROY (E.)	—	**Violon.**	
DEPAS (E.)	—	**Violoncelle.**	

Ces méthodes, quoique très élémentaires, sont complètes par elles mêmes et permettent à l'élève d'étudier seul son instrument.

On trouvera dans les grandes méthodes f[t] in-4° (voir ci-après) les mêmes principes que dans les Petites Méthodes élémentaires avec cette différence qu'ils y sont beaucoup plus développés en vue d'une étude plus approfondie des instruments.

CÉLÈBRES OUVRAGES

POUR L'ÉTUDE DE LA

Théorie Musicale, du Solfège individuel et d'ensemble

par J. ARNOUD

PETITE THÉORIE DE LA MUSIQUE, nouvelle édition contenant le *Questionnaire* (F[t] in-16) brochure très solide, équivalant au cartonnage.. 0 50

SOLFÈGE DE RODOLPHE, complet, à une voix, dont les leçons trop hautes ont été baissées. — Édition nouvelle revue par *J. Arnoud*.. 2 »

Le cartonnage, en plus : 0 *fr.* 25.

1600 EXERCICES GRADUÉS DE LECTURE MUSICALE, *intonation, rythme, tonalité* (F[t] in-16)................................ 3 »

Le même ouvrage, divisé en deux parties : 1[re] partie contenant 1000 EXERCICES.. 1 50

2[e] partie contenant 600 EXERCICES.. 1 50

Le cartonnage en plus : 0 *fr.* 25.

145 LEÇONS DE SOLFÈGE à 2 voix égales, *avec accompagnement de piano* (F[t] in-8°).. 7 »

100 LEÇONS DE SOLFÈGE à 2 voix égales, *sans accompagnement de piano* (F[t] in-16) extraites des 145 LEÇONS.................. 1 25

Le cartonnage en plus 0 *fr.* 25.

50 EXERCICES D'ENSEMBLE, à 3, 4, 6 et 8 parties (*Voix d'hommes et d'enfants*) (F[t] in-8°)...................................... 1 50

Le cartonnage en plus, 0 *fr.* 50.

Théorie Musicale complète

par Émile DURAND

Professeur au Conservatoire.

L'OUVRAGE COMPLET, un volume grand in-8° B. L............. 7 »

L'ouvrage existe en deux volumes séparés, chaque.............. 4 »

Petite Méthode de DICTÉE MUSICALE

par P. SERVEL

Professeur au Conservatoire
et à l'École Normale d'Instituteurs de Montpellier.

1 Volume in-16, cartonné.................................... 2 »

Indispensable aux instituteurs et aux professeurs de musique des cours supérieurs, des cours complémentaires, des écoles primaires supérieures et des écoles normales en particulier, pour la préparation rapide des aspirants au brevet supérieur.

ÉCOLE COMPLÈTE du SOLFÈGE

Enseignement Élémentaire et Moyen

DROUIN (A.).

Inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la ville de Paris.

144 Exercices élémentaires de Lecture (*intonation, rythme, tonalité*), préparant aux Concours de lecture à vue de la ville de Paris (*cours moyen*), 1 volume format in-8°, cartonné........ 2 »

Ouvrage exclusivement basé sur le chant des 2 gammes majeure et mineure, et sur l'accord parfait de tonique de deux modes. — Il s'attache déjà à préparer à la modulation, grâce à une ingénieuse disposition des leçons, qui permet au besoin d'enchaîner facilement deux ou plusieurs leçons de tonalités différentes.

156 Exercices de Lecture, faisant suite aux 144 Exercices élémentaires de lecture et préparant la modulation, 1 volume format in-8°, cartonné.............. 2 »

168 Exercices de lecture, préparant aux Concours de Lecture à vue de la ville de Paris (*cours supérieur B, 2e division*) 1 volume format in-8°, cartonné.............. 2 »

150 Leçons de Solfège, préparant aux Concours de lecture à vue de la ville de Paris (*cours supérieur B*), 1 volume format in-8° cartonné.............. 2 »

Ces leçons s'attachent : 1° à éveiller et développer chez l'élève le sens du phrasé ; 2° à préparer aux difficultés d'intonation qui, dans une leçon unitonale, résultent de l'introduction de sons nouveaux, provoqués par des modulations aux tons voisins de première classe du ton principal.

MULLER (L.).

Solfège pratique et théorique, à l'usage des Sociétés musicales, collèges, pensionnats, contenant 60 chants à 1, 2 et 3 voix, 1 vol. in-16, cartonné.............. 1 25

ROBERT (F.).

Professeur dans les écoles de la ville de Paris.

Leçons de concours a l'usage des cours supérieurs, 2 volumes format in-16, cartonnés, chaque.............. 2 50

Chacune des leçons de ce recueil répond pleinement aux exigences imposées par les Concours de fin d'année des écoles de la ville de Paris et plus spécialement par ceux des cours supérieurs B.

Enseignement Supérieur

DUVERNOY (H.).

Professeur au Conservatoire de Paris.

École de Style, leçons manuscrites à changements de clés.
1er volume, 20 leçons (élèves chanteurs).............. 3 »
2e Volume, 20 leçons (élèves instrumentistes).............. 3 »
Les mêmes, sans accompagnement, chaque volume.............. 1 »

90 Leçons mélodiques, leçons à changements de clés,
3 volumes avec accompagnement de piano, chaque.............. 3 50
Les mêmes sans accompagnement, chaque.............. 1 »

RÉPERTOIRE
DES MUSIQUES D'HARMONIE & FANFARES

Fantaisies, Morceaux de genre, Pas redoublés, Danses, etc.

(TRÈS FACILE A PETITE MOYENNE FORCE)

1er VOLUME (Conducteurs)

PRIX NET : 2 fr.

Morceaux à 1 fr. 25

Chaque partie séparée .... Net. » 15
Chaque conducteur .... Net. » 25

Morceaux de 2 à 5 fr.

Chaque partie séparée .... Net. » 30
Chaque conducteur .... Net. » 50

1er *DEGRÉ* (TRÈS FACILE)

		L'Exemplaire
CLODOMIR (P.)	*La Marseillaise*, hymne nation. (U. H. 25)	1 25
—	*Partant pour la Syrie*, hymne (U. H. 23)	1 25
—	*Le Pèlerin*, pas redoublé (U. H. 32)	1 25
—	*Freluquet* (U. H. 31)	1 25
—	*Le Roi des Jongleurs*, quadr. (U. H. 51)	2 50
—	*Le Mascaret*, pas redoublé (U. H. 4)	1 25
—	*Après l'orage*, ouverture (U. H. 52)	1 25
—	*La Salamandre*, marche (U. H. 33)	1 25
—	*Lœtitia*, marche triomphale (U. H. 2)	1 25

2e *DEGRÉ* (FACILE)

CLODOMIR (P.)	*Le Franc-Tireur*, pas redoublé (U. H. 6)	1 25
—	*Les Guêpes*, polka (U. H. 1)	1 25
—	*Volte-face*, pas redoublé (U. H. 3)	1 25
—	*Le Chant du Départ*, hymne (U. H. 26)	1 25
—	*Le Matamore*, pas redoublé (U. H. 55)	1 25
—	*L'Opale*, schottisch (U. H. 59)	1 25
—	*Le Touriste*, pas redoublé (U. H. 50)	1 25
DESSAUX (E.)	*Rêve de Printemps*, mazurka (U. H. 48)	1 25
CLODOMIR (P.)	*Le Tournoi*, pas redoublé (U. H. 3)	1 25
PESSARD (E.)	*La Marseillaise*, hymne national (U.H.25)	1 25

3e *DEGRÉ* (ASSEZ FACILE)

		L'Exemplair
CLODOMIR (P.)	*Le Braconnier*, pas redoublé (U. H. 14)	1 25
—	*Sancta Maria*, andante relig. (U. H. 11)	1 25
—	*Gouttes de Cristal*, polka (U. H. 41)	1 25
—	*Le Furet*, galop (U. H. 17)	1 25
FISCHER (E.)	*Polka des Marteaux* (U. H. 61)	1 25
CLODOMIR (P.)	*Le Sans Souci*, pas redoublé (U. H. 58)	1 25
BERDALLE (V.)	*Le Domino Rose*, polka (U. H. 49)	1 25
CLODOMIR (P.)	*Francesca*, marche (U. H. 37)	1 25
LEDUC (A.)	*La Dame aux Camélias*, schottisch (U. H. 47)	1 25
CLODOMIR (P.)	*Retraite* (U. H. 20)	1 25
—	*Au feu! Au feu!* galop (U. H. 34)	1 25
ADAM (A.)	*Si j'étais Roi*, pas redoublé (U. H. 7)	1 25

4e *DEGRÉ* (PETITE MOYENNE FORCE)

CLODOMIR (P)	*Gloire et Patrie*, marche (U. H. 27)	1 25
FISCHER (E.)	*Hop! Hop!* galop (U. H. 53)	1 25
LEDUC (A.)	*La Bataille d'Austerlitz*, quadr. (U. H. 60)	2 50
BEN TAYOUX et KOWALSKY	*L'Alsace pleure*, marche (U. H. 42)	1 25
CLODOMIR (P.)	*A la Belle Etoile*, polka (U. H. 22)	1 25
FISCHER (E.)	*Le Beau Postillon*, galop (All. 30)	1 25
BELLINI (V.)	*Cavatine d'Anna Bolena* (U. H. 21) (Solo de Cornet)	2 50
DELMAS (E.)	*Les Petits Farceurs*, marche (All. 67)	2 50
CLODOMIR (P)	*Pstt!! Pstt!!* polka-mazurka (U. H. 10)	1 25
VERDI (G.)	*Aïda*, pas redoublé (All. 29)	1 25

(U. H.) Union harmonique. (All.) Alliance.

Les conducteurs de ces morceaux (*très facile à petite moyenne force*) sont réunis en un joli recueil relié qui est envoyé en communication sur simple demande adressée à MM. ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND et Cie, Éditeurs de Musique, 3, rue de Grammont, à Paris. Ce recueil serait offert gratuitement à MM. les Chefs de musique dans le cas où une commande suivrait son envoi en communication.

RÉPERTOIRE
DES MUSIQUES D'HARMONIE & FANFARES

Fantaisies, Morceaux de genre, Pas redoublés, Danses, etc.

(MOYENNE FORCE A TRÈS DIFFICILE)

2me VOLUME (Conducteurs)

PRIX NET : 3 fr.

Morceaux à 1 fr. 25

Chaque partie séparée .... Net. » 15
Chaque conducteur .... Net. » 25

Morceaux à 2 fr. 50 et 4 fr.

Chaque partie séparée .... Net. » 30
Chaque conducteur .... Net. » 50

5e *DEGRÉ* (MOYENNE FORCE)

		L'Exemplaire
ADAM (A.)	*Marche Républicaine* (All. 40)	2 »
ALODOMIR (P.)	*Le Retour des Cloches*, polka (U. H. 29)	1 25
FLLIER (G.)	*Joyeuse Espagne*, valse (All. 64)	2 »
OISCHER (E.)	*A Travers Bois*, galop (All. 25)	1 25
OLODOMIR (P.)	*Fanfare de dragons* (U. H. 18) Allegro de bravoure	1 25
—	*La Sauterelle*, valse (U. H. 35)	1 25
—	*Douces paroles*, andante religioso (U.H.30)	1 25
—	*Les Chevau-Légers*, quadrille (U. H. 12)	2 50
PESSARD (E.)	*Marche funèbre* (All. 42)	1 50
OLODOMIR (P.)	*Dernier souvenir*, andante funèbre (U. H. 40)	1 25
—	*Rabat-joie*, pas redoublé (U. H. 65)	1 25
—	*La Sympathie*, valse sentimle (U. H. 54)	1 25
PESSARD (E.)	*Menuet des Petits Violons* (All. 28) du Capitaine Fracasse	1 25
OŒDÈS (A.)	*La Belle Bourbonnaise*, pas red. (U. H. 44)	1 25
DESORMES (L.-C.)	*Escadron-Polka*, défilé-marche (U. H. 62)	1 25
OLODOMIR (P.)	*Le Chant de l'Alcade* (U. H. 57) Boléro-Caprice	2 50
WITTMANN (Th.)	*Ombre Bleue*, valse (All. 69)	2 50
PESSARD (E.)	*Le Capitaine Fracasse*, pas red. (U. H. 46)	1 25
SATTELMAIR (E.)	*Cœur de femme*, valse (All. 58)	2 »
SCHNÉKLUD (A.)	*Gavotte Duchesse* (All. 54)	1 50
BELLINI (V.)	*Marche Caprice* sur « Norma » (U. H. 8)	2 50
OLODOMIR (P.)	*La Reine des Amazones*, polka (U. H. 9)	1 25
LEGRAND (E.)	*Adorée*, valse (All. 60)	2 »
ALLIER (G.)	*Allégresse*, marche (All. 68)	2 »
PIERNÉ (G.)	*Veillée de l'Ange gardien* (All. 66)	2 »
CHOPIN	*Marche funèbre* (U. H. 13)	1 25

6e *DEGRÉ* (ASSEZ DIFFICILE)

		L'Exemplaire
ANTRÉAS (E.)	*Retour au Camp*, marche (All. 57)	2 »
CLODOMIR (P.)	*Clairette*, polka de concert (U. H. 56) (Cornet Solo)	1 25
—	*Frontin*, pas redoublé. (U. H. 66)	1 25
ROSSINI (G.)	*Fantaisie* sur « Moïse « (U. H. 28)	2 50
BERMALTY (P.)	*Marche des Petits Vitriers* (All. 62)	2 »
BELLINI (V.)	*Les Puritains*, largo maestoso (U. H. 15)	2 50
PESSARD (E.)	*La Diligence*, galop (All. 27)	3 »
FISCHER (E.)	*Makoko*, polka (All. 34)	1 50
BACHMANN (G.)	*Chanson du bon Vieux Temps* (All. 61) Gavotte	2 »
FISCHER (E.)	*La Dernière Etape*, marche (All. 35)	1 50
LEDUC (A.)	*Agnès Sorel*, quadr. histor. (U. H. 39)	2 50
LAMOTHE (G.)	*Tambours et Clairons*, polka milit. (All. 36)	1 25
PIERNÉ (G.)	*Célèbre Sérénade* (All. 37)	2 »
COQUELET (O.)	*Toujours Joyeuse*, polka-marche (All. 59)	2 »
CLODOMIR (P.)	*La Fin du Bal*, valse (U. H. 19)	2 50
DESSAUX (L.)	*Bucéphale*, galop (U. H. 64)	1 25
POISE (F.)	*Joli Gilles*, fantaisie (All. 53)	3 »
TRESPAILLÉ (B.)	*Montevideo*, marche américaine (All. 65)	2 »
FISCHER (E.)	*A Cœur Joie*, polka (All. 56)	1 50
WACHS (P.)	*Les Myrtes*, grande valse (All. 38)	3 »
WITTMANN (Th.)	*Marche Ecossaise* (All. 63)	2 »
ADAM (A.)	*Si j'étais Roi*, fantaisie (U. H. 16)	2 50

7e *DEGRÉ* (DIFFICILE)

CLODOMIR (P.)	*La Revue d'honneur*, fantaisie (U. H. 36)	2 50
—	*Une soirée à Bilbao* (U. H. 38) Divertissement fantaisie	2 50
—	*Souvenir de Châtellerault*, valse (U. H. 43)	2 50
—	*La Chasse aux Papillons*, ouv. (U. H. 45)	2 50
—	*Le Rameau fleuri*, air varié (U. H. 67)	2 50
HEMMERLÉ (J.)	*Souvenirs d'Alsace* (All. 45)	4 »
PESSARD (E.)	*Le Capitaine Fracasse*, fant. (All. 24)	3 »
DERANSART (E.)	*Ouverture Militaire* (All. 43)	5 »
ROSSINI (G.)	*Le Barbier de Séville*, fantaisie (U. H. 24	2 50

8e *DEGRÉ* (TRÈS DIFFICILE)

LAJARTE (Th. de)	*Marche Triomphale* (All. 11)	2 50
VERDI (G.)	*Aïda*, fantaisie (U. H. 63)	4 »

(U. H.) Union harmonique. (All.) Alliance.

AVIS IMPORTANT. — Les conducteurs de ces morceaux (*moyenne force à très difficile*) sont réunis en **un joli recueil relié** qui est envoyé en communication sur simple demande adressée à MM. ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND et Cie, Editeurs de Musique, 3, rue de Grammont, à Paris. Ce recueil serait **offert gratuitement** à MM. les Chefs de musique dans le cas où une comamnde suivrait son envoi en communication.

EXTRAIT DU CATALOGUE
de
MUSIQUE INSTRUMENTALE
DE LA MAISON ALPHONSE LEDUC
et

Émile Leduc, P. Bertrand et Cie, Éditeurs de Musique
3, rue de Grammont, Paris

Morceaux spécialement recommandés

GRANDS SUCCÈS POUR LES CONCERTS

CLARINETTE ET PIANO

	Chaque
ADAM (A.). *Si j'étais Roi,* Fantaisie par H. Klosé et Leduc (facile, 3e degré)	2 »
BERR (F.). 6e *Air varié* (difficile 7e et 8e degrés)	3 »
— 1er *Concerto* (difficile, 8e et 9e degrés)	3 35
— 1er *Divertissement* (difficile, 7e et 8e degrés)	3 »
GOUNOD (Ch.), *Célèbre Sérénade* (moyenne force, 5e degré)	2 50
— *Romance.* Extraite de la Suite concertante par C. Turban (moyenne force, 6e degré)	2 »
KLOSÉ (H.). 2e *Air varié* sur un thème allemand (difficile, 7e et 8e degrés)	3 »
— 6e *Air varié* (difficile, 8e et 9e degrés)	2 50
— 7e *Air varié* (difficile, 8e et 9e degrés)	2 50
— 8e *Air varié* (difficile, 8e et 9e degrés)	2 50
— *Concertino,* œuvre posthume (moyenne force, 6e degré)	4 »
— 2e solo (difficile, 7e et 8e degrés)	2 50
— 12e solo, œuvre posthume (petite difficulté, 7e degré)	2 50
— *Trois pensées musicales* (œuvre posthume)...	
Nº 1. *A l'Aube* (petite moyenne force, 4e degré)	1 75
Nº 2. *Chemin faisant* (moyenne force, 5e degré)	1 75
Nº 3. *Pastorale* (moyenne force, 6e degré)	1 75
PIERNÉ (G.). *Canzonetta,* op. 19 (petite difficulté, 7e degré)	2 »
— *Sérénade,* op. 7 (moyenne force, 5e degré)	2 »
ROSSINI (G.), *Le Barbier de Séville,* fantaisie par H. Klosé et Leduc (facile, 3e degré)	2 »
WEBER (Ch.-M.), *Oberon,* fantaisie par H. Klosé (facile, 3e degré)	1 75

CORNET ET PIANO

	Chaque
ADAM (A.). *Si j'étais Roi,* fantaisie par P. Clodomir, op. 64 (petite moyenne force, 4e degré)......	2 50
ARBAN (J.-B.). *Caprice et Variations* (moyenne force, 6e degré)	3 »
— *Carnaval de Venise,* fantaisie et variations (petite difficulté, 7e degré)	3 »
— *Le Cornet,* polka (moyenne force, 5e degré)	2 »
— 2e *Fantaisie brillante* (moyenne force, 6e degré).	2 50
— 1er *Solo* (petite difficulté, 7e degré)	2 50
— 2e *Grand Solo* (petite difficulté, 7e degré)	2 50
— *Souvenir de Kroll,* fantaisie-polka (moyenne force, 6e degré)................................	3 »
CLODOMIR (P.). *Premier Air varié,* op. 17 (moyenne force, 5e degré)......................	2 50
— *Deuxième air varié,* op. 80 (moyenne force, 5e degré)...........................	2 50
— *Carnaval de Venise,* caprice, op. 20 (petite moyenne force, 4e degré)..............	2 50
DERANSART (E.). *L'Etincelante,* polka (moyenne force, 6e degré)	2 50
GOUNOD (Ch.), *Célèbre Sérénade* (moyenne force, 5e degré)	2 50
MOZART (W.-A.). *La Flûte enchantée,* par P. Clodomir, op. 97 (facile, 3e degré)..................	1 75
POMÉ (E.). *Andante et Valse* (facile, 3e degré)	2 »
SELLENICK (Ad.), *Electric-Polka* (petite difficulté, 7e degré)	2 50

SAXOPHONE-ALTO ET PIANO

ARBAN (J.-B.) *Caprice et Variations* (moyenne force, 5e degré)..................................	2 50
KLOSÉ (H.), *Solo* (petite moyenne force, 4e degré)	2 50
PESSARD (E.). *Andantino,* op. 56 (petite difficulté, 7e degré)................................	2 »
PIERNÉ (G). *Sérénade* op. 7, (moyenne force, 5e degré).	2 »

N. B. — *Les parties solo de ces morceaux, sont en vente pour la moitié du prix de l'exemplaire complet.*

DE LA DIRECTION des SOCIÉTÉS CHORALES

par

J. BAYER

Officier de l'Instruction publique
Directeur de Sociétés chorales
Professeur de Chant dans les Écoles de la Ville de Paris
Sous-Chef des chœurs des Concerts-Calonne

Ce volume est l'indispensable guide de tout *Directeur de Société chorale* ou de tout musicien aspirant à le devenir.

Toutes les connaissances qui lui sont nécessaires se trouvent, en effet, minutieusement passées en revue.

1º *Education artistique du Directeur*, ses rapports avec la société, sous-directeur, répétiteur.

2º Considérations techniques très complètes sur les voix et leur classification, sur l'union des voix en vue d'un ensemble harmonieux bien équilibré, sur la justesse des sons, les moyens de l'assurer, et sur le groupement des choristes.

3º Étude et interprétation des chœurs, conduite des répétitions, nuances, prononciation, articulation, respiration, mouvements, mesure.

4º Choix des chœurs et traditions.

5º Organisation et préparation des concours, concerts, composition des programmes.

L'éminent directeur de la « Société des Enfants de Paris » dont le nom fait autorité dans le monde des jurys orphéoniques, a coordonné, dans cet ouvrage, les résultats de l'expérience qu'il a acquise au cours de plus de trente années d'enseignement musical, de direction de grands ensembles vocaux (sociétés chorales, chœurs des concerts Colonne, ensembles scolaires, etc.), et aussi par des présences fréquentes dans les jurys des plus importants concours.

(*Sous presse*)

LE CATALOGUE

des Ouvrages d'Enseignement et Catalogue Thématique

DES

CHOEURS à Une, Deux, Trois et Quatre Voix

Inscrits sur la liste des Ouvrages fournis gratuitement par la Ville de Paris à ses Ecoles Communales

est envoyé FRANCO à toute demande.

Les spécimens qui sont contenus dans ce Catalogue nous semblent devoir suffire à montrer la richesse et la variété de l'ensemble d'ouvrages qui le composent ; ensemble constituant tout à la fois une Bibliothèque d'*Enseignement musical élémentaire* et un *Répertoire complet* en vue d'exécutions à préparer pour toutes les petites fêtes ou toutes les solennités qui se produisent au cours de l'année scolaire.

Les *Solfèges* forment actuellement la base essentielle de l'Enseignement du chant dans toutes les écoles de la Ville de Paris, où leur intérêt pédagogique leur a assuré, dès leur apparition, un succès sans précédent.

Les *Recueils de chants à une voix ou chœurs à l'unisson* permettent de compléter, sous une forme récréative, l'étude parfois un peu abstraite du Solfège, et de développer en même temps chez les élèves le goût de la musique vocale.

En ce qui concerne les *chœurs à deux voix*, M. A. Drouin, inspecteur de l'enseignement du chant, a été amené à créer, spécialement pour les instituteurs, un répertoire d'œuvres *faciles à monter en quelques leçons* et susceptibles d'habituer utilement les enfants à chanter à plusieurs parties. Ce répertoire de chœurs, dont il n'existait, jusqu'à présent, qu'un nombre excessivement restreint, répond, en outre, à une nécessité en vue des petites Fêtes scolaires ou post-scolaires, où des ensembles vocaux, susceptibles d'être rapidement montés, produisent toujours grand effet.

Quant aux *chœurs à trois voix*, ils restent plus spécialement destinés aux concours et aux fêtes de fin d'année.

(Ce Catalogue est envoyé franco sur demande.)

Ces chœurs, sur lesquels il est accordé des remises toutes spéciales par nombre, sont en vente *chez tous les marchands de musique* et à la MAISON ALPHONSE LEDUC (EMILE LEDUC, P. BERTRAND ET Cie, Editeurs de Musique), 3, RUE DE GRAMMONT, PARIS.

